



LA SCULPTURE BYZANTINE

DU IX^e AU XV^e SIÈCLE

CONTEXTE - MISE EN ŒUVRE - DÉCORS

Catherine Vanderheyde



LA SCULPTURE BYZANTINE DU IX^e AU XV^e SIÈCLE

Couverture : Chapiteau orné de l'archange Michel provenant du monastère de la Péribleptos à Constantinople, Metropolitan Museum of Art, New York. (© Photo MET, Robin Symes Limited, London, CCo, 1.0)

Quatrième de couverture : Détail de l'inscription dédicatoire de l'église de la Parigoritissa d'Arta. (Dessin A. Orlandos)

Gardes intérieures : Détail et duplication d'une plaque sculptée ornant la façade sud de la Petite Métropole à Athènes. (Photo G. Grivaud)

Cet ouvrage a bénéficié du soutien de l'université de Strasbourg.



ISBN : 978-2-7084-1050-3
© 2020, Éditions A. & J. Picard
18, rue Séguier, 75006 Paris
commercial@editions-picard.com
www.editions-picard.com
Dépôt légal : octobre 2020

LA SCULPTURE BYZANTINE DU IX^e AU XV^e SIÈCLE

CONTEXTE - MISE EN ŒUVRE - DÉCORS



Catherine Vanderheyde

TABLE DES MATIÈRES

10	CARTE	
12	PRÉFACE	
15	INTRODUCTION	
	Les grandes lignes de l'historiographie relative à la sculpture byzantine.....	15
	Angles d'approche, limites chronologiques et géographiques.....	19
21	CONTEXTE HISTORIQUE	
	La querelle iconoclaste et les prémices d'un nouvel âge d'or.....	21
	La renaissance macédonienne (867-1056).....	23
	Les dynasties des Comnènes et des Anges (1081-1204).....	25
	La prise de Constantinople par les Latins en 1204, le morcellement de l'Empire et sa restauration sous les Paléologues.....	28
31	DE LA RONDE-BOSSE AU BAS-RELIEF ARCHITECTURAL	
	Attachement et détachement progressif de la tradition gréco-romaine.....	31
	<i>Préservation et imitation du passé</i>	31
	<i>Transformation de la place et de la fonction de la sculpture</i>	34
	Principales étapes du développement de la sculpture byzantine médiévale...44	
	<i>Fonctions structurale, liturgique et décorative de la sculpture au IX^e siècle</i>	48
	<i>Diversification des fonctions, des techniques et des décors aux X^e et XI^e siècles</i>	49
	<i>Maîtrise des différentes techniques et intégration d'influences extérieures aux XII^e et XIII^e siècles</i>	59
	<i>Décor architectural répétitif et essor du bas-relief figuré sur les sépultures aux XIII^e et XIV^e siècles</i>	74
	<i>Continuités et aspects hybrides des sculptures au XV^e siècle</i>	88
91	MISE EN ŒUVRE	
	Les commanditaires.....	91
	<i>L'importance du rôle des ecclésiastiques</i>	91
	<i>La multiplication des commanditaires en Grèce centrale et dans le Péloponnèse</i>	96
	Désignation et mode de travail des sculpteurs.....	100
	<i>Les informations livrées par les sources écrites et l'épigraphie</i>	100
	<i>L'apport de l'étude archéologique des sculptures</i>	108

Les matériaux utilisés.....	116
<i>Prédominance des marbres et des pierres colorées.....</i>	116
<i>Les autres matériaux : pierres calcaires, plâtre, bois et terre cuite.....</i>	122
<i>Les emplois.....</i>	133
Les principaux outils du sculpteur.....	139
<i>Le ciseau.....</i>	140
<i>La pointe.....</i>	141
<i>Le ciseau grain d'orge.....</i>	141
<i>Le trépan.....</i>	142
<i>La scie.....</i>	143
Les techniques les plus répandues.....	144
<i>La sculpture ajourée.....</i>	144
<i>Le bas-relief.....</i>	146
<i>Le champlevé et la technique à incrustation de matière colorée.....</i>	149
<i>La technique à deux niveaux de relief.....</i>	156
<i>La technique du plâtre moulé et incisé.....</i>	161
<i>La polychromie : une technique de finition.....</i>	161

167 DÉCOR ANICONIQUE ET DÉCOR FIGURÉ

Le décor aniconique.....	167
<i>Le rôle structurant des motifs géométriques.....</i>	167
<i>Essor, variété et transformations de l'ornementation végétale.....</i>	168
<i>Les inscriptions grecques et pseudo-coufiques.....</i>	177
<i>Les motifs aniconiques apotropaïques.....</i>	182
<i>Les reprises et les adaptations de compositions décoratives anciennes.....</i>	184
Les motifs zoomorphes et les créatures hybrides.....	194
<i>Classement chronologique à l'aide d'exemples choisis.....</i>	194
<i>Décryptage du sens attribué à certains décors zoomorphes.....</i>	201
<i>Créatures hybrides et monstres.....</i>	206
Les représentations anthropomorphes.....	210
<i>Icônes et images votives.....</i>	210
<i>Personnages et scènes profanes.....</i>	267

283 CONCLUSION

287 NOTES

313 BIBLIOGRAPHIE

352 GLOSSAIRE

356 INDEX





↑ Carte du monde byzantin médiéval. Principaux lieux cités.

PRÉFACE

Ce livre, issu de mon mémoire d'habilitation à diriger des recherches, soutenu à l'École pratique des hautes études en 2014, a pour objectif principal de diffuser des connaissances accumulées au cours de nombreuses années de recherches et d'enseignement sur la sculpture byzantine. Il est conçu comme un guide destiné à retracer les grandes étapes du développement de cet art durant la période médiévale à Byzance, tout en révélant son processus de mise en œuvre et la variété de ses décors. Éloignés de l'esthétique véhiculée par la sculpture antique de l'époque classique, les bas-reliefs byzantins ont longtemps souffert d'une dépréciation qui a entraîné une méconnaissance de leurs diverses fonctions. Tout en éclairant leur contexte de réalisation, cet ouvrage entend aussi dévoiler leurs multiples facettes.

Je remercie tous ceux qui m'ont aidée dans ce travail de synthèse issu de plus de vingt ans de recherches, et en particulier Jean-Pierre Caillet, Vincent Déroche, Anne Jacquemin, Catherine Jolivet-Lévy, Michel Kaplan, Philipp Niewöhner, Platon Pétridis, Jean-Marie Sansterre, Jean-Pierre Sodini et Jean-Michel Spieser, pour leurs conseils et leurs judicieuses remarques. Je suis également reconnaissante à Guillaume Grandgeorge-Picard, ancien directeur des éditions Picard, pour ses pertinentes suggestions. Je remercie également la

Commission de la recherche de l'université de Strasbourg ainsi que le Conseil national du livre pour l'octroi de subventions qui participent à la réalisation de cet ouvrage.

L'aboutissement de ce livre a été supervisé avec professionnalisme par Aude Gros de Beler, Anne-Éléonor Olivier et Caroline Terrier. La recherche des photographies des sculptures a nécessité la participation de nombreuses personnes – dont plusieurs, étudiants, doctorants, amis et collègues de diverses nationalités – que je remercie chaleureusement pour leur aide car ils ont chacun contribué par leurs dons ou leurs conseils à la mise en œuvre de ce livre, dont le résultat final leur doit beaucoup : Paschalis Androudis (université de Thessalonique), Kate Antevska (Skopje), Rahmi Asal (directeur du Musée archéologique d'Istanbul), Carmela Battista (ULB/Bari), Jean-Claude Bessac (CNRS, Montpellier), Ioanna Bitha (Académie d'Athènes), Nathalie Bloch (CReA-Patrimoine, Bruxelles), Sulamith Brodbeck (université de Paris I), Joëlle Dequesne (Tice-ULB), Elizabeta Dimitrova (université de Skopje), Anastasia Drandaki (université d'Athènes), Gilles Grivaud (université de Rouen), Sonia Kalopissi-Verti (université d'Athènes), Ioannis Kanonidis (directeur de l'éphorie des Antiquités de Chalcidique et du Mont Athos), Michalis Kappas (éphorie des



Antiquités de Messénie), Maria Karampa (éphorie des Antiquités de Préveza), la sainte communauté des moines du Mont Athos, Dimitria Malamidou (directrice de l'éphorie des Antiquités de Serrès), Éléni Manolessou (Musée byzantin d'Athènes), Todor Mavrov (directeur du Musée archéologique de Nessebar), Gabriele Mietke (musée Bode de Berlin), Albena Milanova (université Saint-Clément-d'Ohrid, Sofia), Kalina Mincheva (Institut Ivan Dujčev), Sabine Möllers (Mayence), Ioanna Ninou (directrice des archives photographiques de la Société archéologique d'Athènes), Philipp Niewöhner (université de Göttingen), Maria Noussis (ULB), Robert Ousterhout (université de Pennsylvanie), Georgios Pallis (université d'Athènes), Évangelia Papatheophannous-Tsouri (éphorie des Antiquités de Kavala), Évangelia Pantou (directrice de l'éphorie des Antiquités de Laconie), Andrea Paribeni (université d'Udine), Silvia Pedone (Rome, Accademia Nazionale dei Lincei), Brigitte Pitarakis (CNRS, Paris), Berna Polat (photothèque du DAI), Hristo Popov (directeur du Musée national

d'archéologie de Sofia), Wladyslaw Quinet (Tice-ULB), Andreas Rhoby (Académie autrichienne des sciences, Vienne), Wivine Rona (Bruxelles), Andromachi Skerka (directrice de l'éphorie des Antiquités de Kastoria), Kostas Soueref (directeur de l'éphorie des Antiquités de Ioannina), Fabian Stroth (université de Fribourg-en-Brisgau), Vassil Tenekedjiev (Musée archéologique de Varna) Yannis Théocharis (Musée byzantin d'Athènes), Georgios Tsékès (éphorie des Antiquités d'Argolide), Agathoniki Tsilipakou (directrice du Musée byzantin de Thessalonique), Yannis Tsiouris (université de Volos), Kostas Tsouris (université de Komotini), Yannis Varalis (université de Volos), Annie Verbanck (musée de Mariemont), Klaus T. Weber (diathèque de l'université de Mayence) et Élisabeth Yota (université de Paris IV).

C'est bien plus que de la reconnaissance que je dois à ma famille et à mes proches pour leur très précieuse aide dans la relecture du manuscrit, mais aussi pour leur patience et leurs encouragements tout au long de la réalisation de ce livre.



INTRODUCTION

LES GRANDES LIGNES DE L'HISTORIOGRAPHIE RELATIVE À LA SCULPTURE BYZANTINE

L'histoire de la sculpture byzantine a intéressé plusieurs savants français à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle¹. En 1911, Louis Bréhier reconnaissait déjà que ces premières études ne fournissaient pas de solution aux problèmes que soulève ce domaine de recherche. Il faut au préalable rappeler que l'intérêt pour la sculpture byzantine pâtit longtemps, d'une part, de préjugés dénigrants, hérités de l'humanisme de la Renaissance, qui marquèrent la pensée occidentale, et d'autre part, du mouvement de redécouverte de l'Antiquité au XIX^e siècle, qui contribua à apparenter l'esthétique antique aux canons de la perfection. Pour beaucoup de savants, mais aussi de voyageurs, les reliefs byzantins ne pouvaient apparaître que comme l'illustration évidente d'une décadence par rapport aux sculptures antiques, d'autant plus que les sculpteurs avaient abandonné la technique de la ronde-bosse figurative pour se cantonner à celle du bas-relief ornemental. De plus, un lien plus marqué avec la tradition classique s'observe dans la sculpture médiévale occidentale, du moins après l'an mil, qui privilégie dans la mesure de ses aptitudes une représentation plastique des corps humains figurés en trois dimensions. Comme l'a bien mis en lumière

Fabienne Joubert, les sculpteurs étaient particulièrement réceptifs à ces influences antiques transmises dans le contexte des croisades durant le XIII^e siècle. La fascination qu'éprouvaient les Occidentaux pour le naturalisme antique se reflète, par exemple, dans les visages des anges sculptés sur le portail occidental de Notre-Dame de Paris, ainsi que sur plusieurs sculptures ornant la cathédrale Notre-Dame de Reims².

Par ailleurs, la déconsidération dont souffrit longtemps la sculpture byzantine s'explique par la disparition des statues, associées au passé païen, et par les polémiques relatives à la figuration des personnages sacrés. L'aversion envers la statuaire à Byzance va notamment conduire Jules Labarte à exprimer sa dépréciation de l'art byzantin par rapport à l'art grec dans son *Histoire des arts industriels* publiée entre 1864 et 1866³. Par ailleurs, l'impact de la querelle iconoclaste sur les représentations sculptées anthropomorphes a sans doute été exagéré : plusieurs savants du XIX^e siècle, tels Albert Dumont ou Auguste Choisy, allaient jusqu'à affirmer que "l'usage de la sculpture pour représenter les saints et la Vierge fut interdit en Orient dès le VIII^e siècle" ou que "les derniers monuments de la sculpture figurée sont les sarcophages chrétiens de



l'Occident ; en Orient la statuaire expire à l'apparition du christianisme, l'imitation de la figure humaine n'est bientôt plus admise qu'en peinture : c'est dans l'art une manifestation des tendances iconoclastes de l'Asie chrétienne⁴."

Ces éléments expliquent sans doute en partie pourquoi l'étude de ce secteur de l'art byzantin fut délaissée par rapport à la peinture monumentale et à l'architecture. Le développement socio-économique relativement lent des nations ayant succédé aux empires byzantin et ottoman, contribua peut-être aussi, jusqu'au ^{xx}e siècle, à maintenir dans l'ombre tout un pan de ce patrimoine.

Parmi les premières études d'ensemble sur la sculpture byzantine, il faut citer celles qu'écrivit Louis Bréhier en 1911 et en 1916, ainsi que son ouvrage sur la sculpture et les arts mineurs byzantins⁵. Son rôle dans la réhabilitation de ce domaine de recherche, élevé au niveau des autres expressions artistiques de la civilisation byzantine, est indéniable. Dans la mouvance de la thèse de Josef Strzygowski relative à l'importance des influences orientales dans l'art byzantin, énoncée dans son ouvrage intitulé *Orient oder Rom*⁶, il est sans doute le premier à avoir affirmé que la sculpture byzantine n'avait pas subi de "régression, mais une transformation sous l'influence de l'Orient"⁷. Selon lui, l'adoption par les sculpteurs byzantins de nouveaux procédés techniques venus d'Orient à partir des ^{viii}e-^{ix}e siècles engendra ce qu'il appelle "la sculpture-broderie", caractéristique des bas-reliefs de cette époque, comparables à des étoffes brochées. Il a néanmoins

souligné que cette "invasion orientale" avait moins touché Constantinople que les provinces (Asie Mineure, Grèce, Venise), et il a observé la continuité de la tradition antique dans la capitale byzantine et, corrélativement, la persistance de la figure humaine réalisée en bas-relief⁸.

Les recherches de Louis Bréhier ont notamment abouti à distinguer et à classer les diverses techniques utilisées pour les sculptures : ronde-bosse et demi-relief, sculpture au trépan, sculpture-broderie, sculpture à jour, sculpture en méplat, sculpture champléevée, gravure sur pierre⁹. Aussi méritoires soient-elles, ces études envisageaient les aspects décoratif et technique de ces reliefs pour eux-mêmes, sans considérer le contexte architectural dans lequel ils s'inséraient. Le fait d'avoir associé la sculpture aux "arts mineurs" byzantins dans son ouvrage de synthèse contribua à isoler encore davantage la sculpture de l'espace architectural en fonction duquel elle avait été expressément conçue. Si d'indéniables analogies existent entre les techniques et les décors caractérisant la sculpture et ceux de l'orfèvrerie, de l'argenterie, des bijoux, de la céramique ainsi que des tissus, elles ont aussi contribué à décontextualiser la sculpture, si bien que la place qu'elle occupe au sein des autres domaines artistiques byzantins n'est plus très claire. Par ailleurs, le fait d'avoir mis sur le même pied la sculpture et les arts mineurs a conduit à une certaine dépréciation de l'art de sculpter à Byzance.

Une synthèse plus aboutie concernant la sculpture byzantine a été réalisée par André Grabar. Ses deux volumes, parus en 1963



et 1976, retracent en effet l'évolution de la production des sculptures aussi bien à Constantinople que dans les régions soumises à son influence¹⁰. Comme le précise l'auteur, "ces deux ouvrages n'ont pas été conçus comme un corpus de la sculpture byzantine, ni une histoire de cet art. Il s'agit d'une présentation d'un choix d'œuvres plastiques et d'un certain nombre d'études préliminaires qui les concernent"¹¹. Grâce à cette vaste entreprise, une abondante documentation illustrée par de nombreuses photographies de bonne qualité a été mise à la disposition de la communauté scientifique. Dans le second volume de cette synthèse, André Grabar a choisi de classer les sculptures qu'il décrit et commente en trois groupes chronologiques successifs : le premier comprend les sculptures du XI^e siècle, le deuxième celles des XII^e-XIII^e siècles, tandis que le troisième rassemble les sculptures de l'époque de la dynastie des Paléologues. Cette œuvre devait constituer une assise solide pour nombre d'études ultérieures. Cependant, si le canevas chronologique proposé se fonde sur un certain nombre de pièces datées ou datables, il présente toutefois quelques faiblesses dans les rapprochements d'ordre stylistique qu'il opère et dans les datations proposées. En outre, André Grabar évoque les fonctions architecturales et liturgiques des sculptures byzantines, mais se désintéresse largement de leurs matériaux et de leur mise en œuvre technique.

Hormis ces deux volumes, plusieurs études importantes relatives à la production des sculptures byzantines à l'époque

médiévale ont vu le jour. La synthèse de Martin Dennert reprenant les chapiteaux mésobyzantins constitue un remarquable ouvrage de référence sur une catégorie typologique de sculptures, très diversifiée à cette période¹². La sculpture funéraire mésobyzantine a été bien étudiée par Otto Feld¹³ et Théocharis Pazaras¹⁴. Sarah Brooks a publié une intéressante synthèse rassemblant les aménagements funéraires sculptés à la période tardobyzantine¹⁵. Il y a plus de cinquante ans, Reinhold Lange avait déjà mis en lumière la catégorie assez singulière des icônes sculptées¹⁶. Des installations liturgiques sculptées, tels les ambons ou les *templa*, ont elles aussi suscité des recherches spécifiques, qui éclairent les variations qu'elles présentent dans leur forme et leur décor au sein des différentes régions de l'Empire byzantin¹⁷.

Diverses études régionales ont mis en évidence le rayonnement et la mobilité des ateliers de sculpteurs, telles par exemple celles des sculptures conservées en Asie Mineure de Claudia Barsanti et d'Eugenio Russo¹⁸, le catalogue publié par Yıldız Ötügen sur la Bithynie¹⁹, celui de Ayşe Ç. Türker²⁰ relatif à l'Hellespont autour de Çanakkale, de même que les travaux de Ebru Parman²¹ et Philipp Niewöhner²² concernant la Phrygie. La sculpture médiévale des Balkans a été considérée dans la synthèse de Jovanka Maksimović et dans l'ouvrage de Snežana Filipova²³. Les multiples sculptures architecturales et funéraires conservées dans les différentes régions de Grèce sont de mieux en mieux connues depuis une quinzaine



d'années, comme en témoignent divers travaux de synthèse²⁴. La publication de catalogues analytiques des sculptures byzantines conservées au Musée archéologique d'Istanbul²⁵, au Musée byzantin d'Athènes²⁶ et au musée de Bari²⁷ a elle aussi contribué à mettre à l'honneur plusieurs pièces de ce patrimoine sculpté. Un grand nombre d'études furent par ailleurs consacrées aux sculptures architecturales d'églises bien précises. Je mentionnerai ici, en raison de l'importance du décor sculpté des édifices qu'elles considèrent, les contributions dévolues à l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou²⁸, à l'église nord du monastère de Constantin Lips à Constantinople²⁹, à la Panagia du monastère d'Hosios Loukas³⁰, au *katholikon* du monastère de Vatopédi au Mont Athos³¹, à l'église Saint-Nicolas de Myra³² et à celle de la ville basse d'Amorium³³, à la basilique Saint-Marc à Venise³⁴ et à l'église du monastère de Chora à Constantinople³⁵. Parmi les études, beaucoup plus rares, concernant les techniques et les outils utilisés par les sculpteurs durant la période mésobyzantine, qu'il conviendrait de développer, il faut signaler celles de Charalambos Bouras et d'Éric Ivison³⁶, ainsi que le chapitre de ma thèse ayant trait à ces questions³⁷.

L'ensemble de ces études, et bien d'autres articles que l'on trouvera dans la bibliographie, ont progressivement contribué à enrichir nos connaissances dans ce domaine de recherche, révélant non seulement l'abondance du matériel à étudier et à comparer, mais aussi la diversité des approches auxquelles il se prêtait. Depuis

une trentaine d'années, l'intérêt pour la sculpture byzantine n'a fait que croître. Encore convient-il de distinguer dans cet essor de publications des disparités ou des spécificités. La sculpture tardobyzantine a ainsi été étudiée de manière beaucoup plus globale que la sculpture mésobyzantine. Théocharis Pazaras a signé un article significatif sur le développement de cet art en Macédoine à la fin du Moyen Âge³⁸. Angeliki Liveri a étudié la plupart des reliefs des XIII^e et XIV^e siècles conservés en Grèce et Nikos Melvani a récemment publié un ouvrage de synthèse sur la sculpture de cette période³⁹. Le décor sculpté réalisé entre le VII^e et le XII^e siècle a quant à lui fait l'objet d'un colloque qui a notamment permis de publier un nombre élevé de sculptures inédites issues de régions très diverses⁴⁰. Un autre intérêt des Actes de ce colloque réside dans la mise au point rédigée par Jean-Pierre Sodini sur "La sculpture byzantine (VII^e-XII^e siècles) : acquis, problèmes et perspectives", qui a mis en évidence les problématiques afférant à cette production, les avancées enregistrées dans son étude et les progrès qu'il restait à faire⁴¹. L'essor des études relatives à la sculpture byzantine pose également des questions de méthode. Pour n'en relever qu'une, l'approche chronologique du matériel, souvent privilégiée, se conforme souvent aux césures liées aux périodes historiques de l'Empire byzantin. Loin d'être inepte, ce choix peut cependant avoir pour conséquence d'isoler artificiellement des sculptures dans une période ou de masquer certaines continuités artistiques.



ANGLES D'APPROCHE, LIMITES CHRONOLOGIQUES ET GÉOGRAPHIQUES

Cette synthèse vise à rassembler, de manière commode, les principales informations relatives à la réalisation des sculptures conservées dans différentes régions de l'Empire byzantin entre le IX^e et le XV^e siècle. Au début de la période considérée intervient un phénomène majeur : la reprise économique qui succède à la querelle iconoclaste entraîne la construction d'une série d'édifices religieux dont les formes et le décor changent résolument par rapport aux périodes précédentes. Il m'a paru pertinent d'observer le développement et les transformations qui caractérisent le décor architectural et l'ornementation sculptée des aménagements funéraires et liturgiques sur près de cinq siècles, dans le but d'en faire ressortir les originalités et les constantes, trop souvent négligées en raison de l'intérêt porté à la seule architecture.

Ce livre entend conforter l'engouement scientifique entourant depuis peu la sculpture byzantine. Après une longue période de relative indifférence, qui amena à considérer cette expression artistique comme totalement subordonnée à l'architecture⁴², la sculpture constitue un domaine de l'art byzantin à part entière. Il est à remarquer, au passage, que les particularités du décor sculpté byzantin médiéval, très différentes de celles qui se répandent dans le monde occidental à la même époque, ont contribué sans doute à brouiller ce domaine de recherche et à le rendre peu attractif. Les observations de Cyril Mango expriment

à merveille les incompréhensions qui peuvent être *a priori* liées au sens et à la fonction de la sculpture byzantine : "Plus apparentée à l'art islamique qu'à celui de l'Antiquité, la sculpture architecturale byzantine a créé son propre vocabulaire, plat et stylisé, qui ne laisse pas de place à la figure humaine. Cette constatation me paraît importante, car l'idéologie publique s'exprime surtout par l'architecture, par les grands monuments⁴³."

Cette synthèse sur la production des sculptures à Byzance durant la période médiévale comprend trois parties complémentaires illustrées par de nombreuses photographies personnelles⁴⁴. La première retrace brièvement l'histoire de la sculpture byzantine tout en mettant en évidence ses grandes caractéristiques entre le IX^e et le XV^e siècle. La deuxième partie a trait aux différents éléments qui entrent en jeu dans la mise en œuvre des sculptures : d'une part, le rôle des hommes, qu'ils soient commanditaires ou sculpteurs, sans lesquels ces œuvres n'existeraient pas, et d'autre part, les aspects liés aux matériaux, aux outils et aux techniques utilisés par les sculpteurs. La troisième partie présente les différents types de décors exécutés par les sculpteurs, tant aniconiques que figurés.

Les exemples de sculptures choisis pour illustrer cette évolution sont surtout conservés à en Turquie et en Grèce, mais aussi en Bulgarie, en Macédoine du Nord ainsi qu'en Italie. La seule restriction qu'il a semblé



légitime d'imposer concerne les sculptures de l'empire de Trébizonde, reflétant un syncrétisme des cultures anatoliennes marquées par les influences caucasiennes qui ne se rattachent pas aux productions créées dans la mouvance constantinopolitaine⁴⁵. Plusieurs églises médiévales de Géorgie conservent néanmoins des bas-reliefs trahissant des influences byzantines particulièrement perceptibles dans le Sud-Ouest du pays, région qui a certainement joué un rôle important dans la transmission de modèles. Néanmoins, ces influences, tout comme celles que l'on peut observer en Arménie, ne sont pas issues de l'art de sculpter à Byzance, mais inspirées par le programme iconographique peint des églises ou par le décor de certains ivoires et de miniatures de manuscrits réalisés dans la sphère constantinopolitaine⁴⁶.

Bien que le répertoire décoratif des bas-reliefs issus des différentes régions considérées semble, à première vue, homogène, des spécificités d'ordre stylistique reflètent des particularismes. Ceux-ci apparaissent d'autant plus perceptibles lorsque l'on étudie la production de ces sculptures sur une longue durée ; raison pour laquelle j'ai délibérément considéré les périodes méso- et tardobyzantine dans leur ensemble et non séparément. Si 1204 marque un arrêt dans la réalisation des décors sculptés à Constantinople – elle ne reprendra qu'après 1261 – cette rupture ne semble nullement avérée dans les Balkans⁴⁷, notamment en Grèce centrale, dans le Péloponnèse⁴⁸ ainsi qu'en Épire⁴⁹. L'étude des sculptures entre le IX^e et le XV^e siècle permet donc de mieux saisir le développement des particularismes régionaux.



CONTEXTE HISTORIQUE

La période étudiée commence en 843, à la fin du grand bouleversement engendré par la querelle des images, et se termine en 1453 avec la prise de Constantinople par les Ottomans. Il est évident que l'histoire traversée par l'Empire durant cette période a eu des répercussions sur le développement et les orientations stylistiques des sculptures. Les principales étapes des événements historiques et les fluctuations de l'espace géographique sont retracées afin de replacer cette production artistique dans les contextes politique et socio-économique qui caractérisent les périodes méso- et tardobyzantine⁵⁰.

LA QUERELLE ICONOCLASTE ET LES PRÉMICES D'UN NOUVEL ÂGE D'OR

Après avoir connu une période d'expansion territoriale au cours du règne de Justinien, l'Empire byzantin rencontra plusieurs difficultés. Il a perdu une grande partie de ses possessions en Italie, les Slaves sont installés dans les Balkans, le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord ont été conquis par les Arabes.

Une crise intérieure le fragilisera durant le VIII^e siècle. Pour bien comprendre le bouleversement provoqué par cette crise, il est nécessaire de s'interroger sur le développement du culte des images. Durant

la période protobyzantine, la pratique de la vénération des reliques des saints était largement répandue, comme l'attestent plusieurs installations liturgiques conservées dans les diverses provinces orientales de l'Empire. Si les reliques continuent à être utilisées dans les pratiques dévotionnelles tout au long de la période byzantine, on remarque l'augmentation, dès la fin du VI^e siècle, de la vénération des images des saints. Le maintien d'un contact physique entre le fidèle et l'image sacrée, qui subsiste encore actuellement dans le rituel orthodoxe, semble faire écho aux pratiques rituelles anciennes qui impliquaient un contact avec la relique.

Ce culte des images ne s'est pas imposé sans heurts, comme en témoigne la querelle des images qui commence en 726 et se termine en 843. C'est au cours de cette période caractérisée par une situation politique intérieure et extérieure très troublée que les manières de penser à la fois Dieu et la religion vont se modifier et conduire à une redéfinition de la fonction et de la place des images sacrées. Les iconodoules ou partisans des images se sont opposés aux iconoclastes, pour lesquels toute image religieuse ne pouvait qu'être ambiguë et susceptible de conduire à l'idolâtrie, attitude maintes fois condamnée dans les Saintes Écritures sur lesquelles se fondait l'univers spirituel de l'époque. Le raisonnement des iconoclastes conduisait ainsi à



considérer toute figuration sacrée comme contraire au concile de Chalcédoine (451) définissant la nature même du Christ. Les iconodoules vont alors redéfinir la manière de concevoir les images afin d'affirmer leur authenticité et de garantir la possibilité d'un contact entre les vivants et les saints, principaux intercesseurs avec le monde de l'au-delà. Après la victoire des iconodoules en 843, le culte des icônes sera rétabli. Désormais, l'argument de l'incarnation du Christ, qui avait déjà été avancé lors du rétablissement des images au concile de Nicée II en 787, permettra de justifier la représentation de leur image à condition qu'elle soit la copie authentique de leur prototype : le culte rendu à l'image remonte au prototype, à savoir le Christ, la Vierge ou le saint.

Une des conséquences de la querelle des images fut aussi d'éloigner de Byzance l'Occident latin, et en particulier l'Italie. La papauté avait en effet pris parti contre l'iconoclasme et considérait alors l'empereur byzantin comme hérétique. C'est dans ce contexte que le pape Étienne II trahit l'empereur Constantin V, qui lui avait demandé de solliciter l'aide de Pépin le Bref pour l'aider à vaincre les Lombards, en s'arrogeant le droit d'administrer personnellement les territoires de Rome et de Ravenne reconquis par Pépin en 754 au titre de la pseudo-donation de Constantin. La papauté se tourne désormais vers l'Occident, comme le montre le couronnement impérial de Charlemagne par le pape en 800 qui inaugure la création d'un Empire chrétien d'Occident.

Si l'Occident latin s'éloigne de Byzance, le monde slave s'en rapproche : en 863, les frères Cyrille et Méthode partent de Thessalonique pour évangéliser la Moravie et en 864, le *kaghan* des Bulgares, Boris, se convertit au christianisme en se faisant baptiser à Pliska par le clergé byzantin et en prenant le nom chrétien de Michel, en l'honneur de l'empereur Michel III. Après moult négociations avec Rome et avec Constantinople, Boris accepte en 869 que l'archevêque de Bulgarie puisse être nommé par le patriarche de Constantinople, puisque l'archevêché peut ainsi prétendre à l'autocéphalie. Le fils cadet de Boris, Syméon, monte sur le trône en 893. Il fonde une nouvelle capitale, Preslav, qui succède à Pliska. Formé à Constantinople, Syméon fera rayonner la culture grecque en encourageant la traduction en slavon des Saintes Écritures ainsi qu'en ordonnant la construction de nombreuses églises et de plusieurs monastères dans sa capitale. Au cours de la seconde moitié du IX^e siècle, la ville de Kiev se développe grâce au commerce florissant entre la mer Baltique et la mer Noire. La conversion au christianisme de la princesse Olga, après son voyage à Constantinople, suscite le développement de l'influence culturelle byzantine en Russie. C'est le petit-fils d'Olga, Vladimir (980-1015), qui établit le christianisme comme religion officielle de la principauté de Kiev. Son fils, Iaroslav le Sage, étendit la ville de Kiev et fit construire en son centre la cathédrale Sainte-Sophie qui allait devenir le siège du métropolite de Kiev.



LA RENAISSANCE MACÉDONIENNE (867-1056)

En Asie Mineure, les invasions arabes succédèrent aux invasions perses et devinrent récurrentes à partir du VII^e siècle. Cette situation instable provoqua un mouvement de fuite et un repli des élites et des cadres ecclésiastiques locaux vers la capitale. Les grandes villes construites sur le modèle des cités tardo-antiques au décor architectural monumental sont peu à peu abandonnées et ne parviennent qu'à subsister sous la forme de petites forteresses perchées au sommet d'une acropole qualifiées de *kastra*, assurant une meilleure sécurité aux citadins et aux habitants des campagnes proches qui s'y réfugiaient. Des armées arabes circulent en effet dans cette région et menacent certaines villes importantes, telle Nicée, ainsi que la capitale de l'Empire. Les Byzantins parviennent néanmoins à résister à l'envahisseur : le second siège arabe de Constantinople en 717-718 se solde par un repli des forces arabes et la victoire remportée en 720 à Akroïnon par l'empereur Léon III accompagné de son fils, Constantin V, fut un succès car elle permit d'éliminer plusieurs chefs musulmans. Si ces événements n'empêchèrent pas d'autres incursions arabes en Asie Mineure, ils inaugurèrent une période d'équilibre entre l'Empire et le califat. La défense efficace de cette région s'est maintenue grâce au stationnement de troupes militaires dirigées par un stratège, lors de la mise en place du système des thèmes dans les différentes régions d'Asie Mineure et sur le littoral de la mer Égée⁵¹. L'Asie Mineure devint alors l'un des principaux fondements de l'Empire durant la période mésobyzantine.

Le X^e siècle demeure marqué par la renaissance macédonienne, caractérisée par une redécouverte de l'Antiquité, qui se manifeste tant sur le plan artistique que littéraire, et ceci dès la fin du VIII^e siècle. L'empereur Basile I^{er} (867-886), originaire de Macédoine, fonda la dynastie des empereurs macédoniens. Il entreprit "une purification du droit" qui visait à subtiliser l'*Eklogè*, le code juridique qui avait été promulgué par l'empereur iconoclaste Léon III en 741. Ce travail, connu sous le nom de *Basiliques* ("lois impériales"), fut terminé vers 887, peu après l'avènement de Léon VI (886-912). Il permit une remise en ordre du droit justinien sans rien y ajouter. Il n'y est donc pas fait mention des "Novelles" postérieures à Justinien, ni de l'*Eklogè*. L'empereur Constantin VII Porphyrogénète (913-959) rédigea plusieurs œuvres littéraires importantes et contribua ainsi au progrès de l'érudition et de l'encyclopédisme dans les cercles de lettrés de la capitale : il est l'auteur du *Livre de l'administration de l'Empire*, du *Livre des thèmes*, du *Livre des cérémonies* et des *Excerpta* ou "morceaux choisis" visant à réaliser une encyclopédie du savoir.

L'implication de brillants généraux qui devinrent coempereurs, tels Romain I^{er} Lécapène, Nicéphore II Phocas et Jean Tzimiskès, permit de repousser les frontières de l'Empire grâce aux victoires remportées à Bari (876), en Crète (961), à



Antioche et dans le Nord-Ouest de la Syrie (969). L'extension de l'Empire se poursuit avec Basile II, qui établit sa frontière nord au Danube en triomphant des Bulgares en 1018. La prise d'Édesse (1032) et celle d'Ani en Arménie (1045) constituent des avancées importantes dans la partie orientale de l'Empire. Cette période d'expansion territoriale se conjugue à un essor économique dans les diverses régions de l'Empire.

Ce climat favorable suscita la construction d'églises privées sur les terres de riches propriétaires qui vont encourager le développement du clergé local et des monastères, dont l'essor avait déjà commencé au VIII^e siècle avec la fondation de monastères dont les biens sont généralement issus de patrimoines aristocratiques. La plupart de ces églises vont présenter un plan en croix grecque inscrite qui va permettre de concentrer l'espace réservé aux fidèles, appelé naos, sous la coupole épaulée par quatre voûtes en berceau, tandis que la zone du sanctuaire, désormais isolée du naos par le *templon*, se développera grâce à la prothèse et au *diakonikon* flanquant l'abside centrale. Les églises en croix grecque présentent un espace intérieur plus articulé que les édifices de plan basilical, ce qui va entraîner une redistribution du programme iconographique. Les images des personnages religieux vont se voir attribuer un emplacement précis dans les édifices de Constantinople et de la région sous son influence : le Christ Pantocrator est entouré des anges dans la coupole, les prophètes sont situés dans le tambour de la coupole, la Vierge à l'Enfant, généralement entourée

des archanges, apparaît dans le cul-de-four de l'abside, les douze fêtes de l'année liturgique sont représentées dans les parties hautes (voûtes et trompes d'angles de la coupole), tandis que les saints martyrs, prophètes, apôtres et évêques occupent les parties basses des édifices. L'habitation de l'espace par l'image est une des caractéristiques les plus récurrentes de cette période. Ce nouveau type d'architecture va provoquer un autre agencement du décor sculpté qui contribuera à souligner l'articulation intérieure des églises ainsi que les limites entre les différents espaces réservés aux images. Les façades extérieures de ces édifices vont être ornées de plaques, de linteaux, de chapiteaux, de meneaux, de corniches et de gargouilles ou de remplois.

Parallèlement à l'épanouissement de l'architecture et de la peinture monumentale, les icônes, les manuscrits et les arts somptuaires connaissent une production accrue et de grande qualité. Dès la fin de la crise iconoclaste, les enluminures des manuscrits produits dans les *scriptoria* de la capitale se caractérisent par le réalisme de leurs illustrations. Au X^e siècle, les personnages représentés dans les nombreux manuscrits enluminés présentent des proportions, des attitudes et des vêtements qui rappellent l'Antiquité, ce qui les fait considérer comme des produits représentatifs de l'époque dite de la renaissance macédonienne. Le décor ornamental de ces manuscrits connaît alors un grand essor et se diversifie : entrelacs de motifs végétaux, formes géométriques et motifs animaliers se mêlent pour créer des compositions décoratives analogues à celles



qu'on peut voir sur les sculptures architecturales. Les objets en ivoire sont aussi réalisés en grand nombre aux ^{x^e} et ^{xi^e} siècles, que ce soit sous la forme de coffrets, de triptyques ou d'icônes portatives. Les motifs, le style classicisant des personnages de ces objets ainsi que la technique utilisée ont certainement influencé les sculpteurs dans la réalisation d'icônes sculptées. Celles-ci représentent généralement la Vierge, le Christ, les archanges et les saints militaires. Elles sont particulièrement répandues dans la capitale à partir du ^{x^e} siècle ainsi que dans le Nord de la Grèce et en Italie. Plusieurs scènes religieuses issues du cycle des grandes fêtes de l'année liturgique ou présentant une fonction votive, telle la Déisis, se retrouvent sur de nombreux exemplaires (réalisés dans les deux techniques).



LES DYNASTIES DES COMNÈNES ET DES ANGES (1081-1204)

Alors que l'Empire était en pleine expansion suite à la victoire obtenue par Basile II sur les Bulgares en 1018, il eut bientôt à subir une crise politique : Basile II n'ayant pas laissé d'héritier, ni fourni d'époux à ses nièces, Zoé et Théodora, une période d'un demi-siècle s'ensuivit dès 1025, qui fut troublée par la compétition entre factions aristocratiques pour imposer une nouvelle dynastie sur le trône impérial. Les Comnènes parvinrent au pouvoir en deux temps : Isaac Comnène fut couronné en 1057 avant de céder le pouvoir dès

1059 à Constantin Doukas mais Alexis I^{er} Comnène, qui était le neveu d'Isaac, réussit à monter sur le trône impérial en 1081 suite à un coup d'État militaire, et à asseoir sa dynastie. Il renoue ainsi avec la parenté, système hérité de l'Empire romain et fondement important de la légitimité impériale byzantine, qui va fonctionner comme l'instance politique première.

Avant l'accession d'Alexis I^{er} Comnène au trône, les dépenses réalisées par Constantin IX Monomaque pour mener à bien ses projets de construction et plusieurs expéditions militaires avaient conduit à la dévaluation de la monnaie d'or, le *solidus* ou *nomisma*. Alexis I^{er} Comnène parvint à enrayer ce processus de dévaluation en 1092 en créant une nouvelle monnaie d'or : l'*hyperpère*. Plusieurs dangers extérieurs menaçaient l'Empire : dans les Balkans, les Petchénègues avaient franchi le Danube massivement en 1047 et s'étaient établis au sud du fleuve, ce qui créa une menace pour les Byzantins. Alexis I^{er} et Jean II Comnène parvinrent à les contenir à la fin du ^{xi^e} et au début du ^{xii^e} siècle. Certaines régions balkaniques furent aussi menacées par les Normands jusqu'à la mort de Robert Guiscard en 1085. Du côté occidental, Bari, dernière ville détenue par les Byzantins en Italie du Sud, fut conquise par les Normands en 1071. Mais c'est la partie orientale de l'Empire qui souffrit le plus : en 1071, l'Empire essuya une lourde défaite contre les Turcs à Mantzikert, en Asie Mineure. Dans la décennie qui suivit, les Turcs s'emparèrent de la plus grande partie de l'Asie Mineure et fondèrent l'État indépendant



des Seldjoukides de Roum avec pour capitale Konya, l'ancienne Iconium.

Le "schisme" de 1054 n'a pas réellement existé : il s'agit manifestement d'une perception rétrospective qui a exagéré un différend entre deux personnalités intransigeantes, le cardinal Humbert et le patriarche Michel Cérulaire, qui s'excommunièrent mutuellement. Tout débute lors de l'élection du pape Léon IX (1049-1054), lorsque la papauté commence à promouvoir la réforme grégorienne, en réclamant notamment l'indépendance de l'église et tente d'inclure dans l'obédience romaine les prélats de l'Italie méridionale byzantine. Le patriarche Michel Cérulaire ne l'entend pas de cette oreille et défend son autorité sur les prélats d'Italie méridionale. En 1053, lors de la victoire des Normands sur les armées pontificales et byzantines, une alliance entre la papauté et Byzance contre les Normands est nécessaire. Le pape Léon IX envoie à cette fin une délégation à Constantinople, dirigée par le cardinal Humbert. Un désaccord survient alors entre les légats pontificaux et Michel Cérulaire à propos d'une lettre qui va susciter des humiliations envers Humbert et pousser ce dernier à déposer au nom du pape, sur l'autel de Sainte-Sophie, une charte excommuniant Michel Cérulaire. Celui-ci convoque alors un synode qui excommunie à son tour les légats pontificaux et jette l'anathème sur la charte d'excommunication. Cet affrontement eut très peu d'écho dans les sources, tant en Orient qu'en Occident, et les ambassades entre Rome et Constantinople prirent juste

après ces événements. Ceux-ci n'eurent pas d'incidence sur la circulation des pèlerins occidentaux qui continuèrent à faire escale à Constantinople avant de se rendre en Terre Sainte. Les marchands occidentaux d'origine amalfitaine et vénitienne poursuivirent leur trafic maritime avec les ports de la capitale. Pour remercier les Vénitiens de leur aide dans les affrontements que connut Byzance avec les Normands, Alexis I^{er} Comnène encouragea le commerce pratiqué par les Vénitiens en Méditerranée en leur accordant des privilèges qui leur permettaient d'acheter et de vendre n'importe quelle marchandise sans payer des droits de douane et sans subir le contrôle des fonctionnaires byzantins. Ils purent aussi obtenir une concession à Constantinople, dans le quartier de Galata.

Suite à l'émergence du sultanat de Roum et à celle d'autres émirats, l'avancée des Turcs en Asie Mineure inquiéta les Byzantins qui demandèrent de l'aide aux Occidentaux pour protéger les chrétiens orientaux. Des troupes de chevaliers furent envoyées par le comte de Flandre afin d'aider l'empereur Alexis I^{er} Comnène dans sa lutte contre les Turcs. Défendre les chrétiens contre l'Infidèle en Orient motiva la première croisade suite à l'appel au pèlerinage armé vers Jérusalem que lança le pape Urbain II lors du concile de Clermont en 1095. Cette entreprise eut pour conséquence l'installation des Latins en Orient et permit aux Byzantins de reprendre Nicée en 1097, ainsi que la région occidentale de l'Asie Mineure, tandis que les Latins réussirent à prendre



Jérusalem en 1099. Le règne de Manuel Comnène (1143-1180) concrétisa plusieurs succès militaires et diplomatiques bénéfiques à l'Empire. Dans les Balkans, l'empereur parvint à repousser les armées hongroises et à obtenir un contingent militaire des Serbes qui supportaient mal la tutelle impériale. Grâce à sa diplomatie et surtout à la présence d'une importante armée, il entra triomphalement à Antioche en 1159 et le duc croisé d'Antioche se reconnut comme son vassal, à la mode occidentale. Manuel réussit aussi à s'imposer comme le protecteur des rois de Jérusalem. Il provoqua néanmoins des conflits en Cilicie et essuya plusieurs défaites face aux Turcs. En créant le thème de *Néokastra*, il permit aux régions occidentales de l'Asie Mineure de retrouver la prospérité en dépit des raids turcomans. Brousse, Nicomédie et Nicée en Bithynie semblent aussi avoir été peuplées et actives dans la deuxième moitié du XII^e siècle. En revanche, à la fin du siècle, l'instauration du deuxième royaume bulgare par les frères Assen et la création du royaume serbe par Étienne Nemanja mirent fin à l'hégémonie byzantine dans les Balkans. En Orient, la prise de Jérusalem en 1187 par Saladin fut à l'origine de la troisième croisade menée par Frédéric Barberousse, Richard Cœur de Lion et Philippe Auguste entre 1189 et 1192, mais celle-ci échoua. Chypre échappa alors définitivement au contrôle des Byzantins : après avoir été conquise par Richard Cœur de Lion, elle

fut cédée en 1192 à Guy de Lusignan, ex-roi de Jérusalem, originaire du Poitou.

L'archéologie et l'histoire de l'art mettent en évidence un développement urbain dans les diverses provinces de l'Empire durant cette période. Il est bien repérable dans les Balkans comme en témoignent par exemple les villes de Stara Zagora (Bulgarie), Bouthrote (Albanie), ainsi qu'Arta, Athènes, Corinthe et Thèbes en Grèce. L'établissement du système de la *pronoïa* encouragea l'émergence dans les diverses régions de l'Empire de grands propriétaires qui ont des paysans auxquels ils concèdent l'impôt. L'enrichissement des villes et des domaines provinciaux est révélateur de la prospérité de l'Empire à cette époque et constitue le substrat de l'éclosion d'un art de grande qualité, dont la peinture monumentale est une des manifestations aux accents humanistes et dramatiques les plus abouties. Ces fresques exercèrent une influence sur la sculpture funéraire figurée de la capitale dans la mesure où les personnages peints servirent certainement de modèles aux sculpteurs. C'est durant cette période que l'influence de l'art byzantin se diffusa le plus largement, non seulement en Orient mais surtout en Europe. L'historiographie connaît un essor particulier notamment avec l'*Alexiade* dans laquelle Anne Comnène relate la vie et les actions de son père, l'empereur Alexis. Littérature théologique, romans et poèmes connaissent également un grand développement.



LA PRISE DE CONSTANTINOPLE PAR LES LATINS EN 1204, LE MORCELLEMENT DE L'EMPIRE ET SA RESTAURATION SOUS LES PALÉOLOGUES

Le 13 avril 1204, les croisés s'emparent de Constantinople et le 9 mai, Baudouin IX, comte de Flandre et de Hainaut, est proclamé empereur, tandis que Tommaso Morosini, un Vénitien, est élu patriarche. La prise de la capitale byzantine par les Latins après trois jours de cruels combats et de pillage est le résultat du détournement de la quatrième croisade, manœuvre certainement encouragée par le doge Enrico Dandolo, dont la volonté d'asseoir Venise durablement en Orient face aux Génois et aux Pisans ne fait aucun doute.

La prise et le pillage de l'invincible capitale de l'Empire byzantin par des chrétiens venus d'Occident furent un incommensurable outrage pour les Byzantins et restèrent à jamais marqués dans les mémoires des peuples orthodoxes. Ces événements malheureux créent le mythique schisme dit "de 1054". L'Empire byzantin fut alors partagé entre Francs et Vénitiens. Ces derniers parvinrent à s'imposer comme puissance coloniale, tandis que les Francs occupèrent plusieurs régions de Grèce qui s'érigèrent bientôt en principautés rivales, édifiées d'après le système féodal occidental. La forme et le décor de certaines sculptures réalisées durant la domination des princes de Villehardouin en Morée (1205-1278) et des ducs de la Roche en Attique, en Béotie et dans le Nord-Est du Péloponnèse (1205-1388) révèlent des interactions culturelles particulièrement intéressantes. Plusieurs

sculptures architecturales des églises de la forteresse de Géraki, située non loin de Sparte et érigée par Guy de Nivelet vers 1250, présentent également des motifs et des aménagements particuliers témoignant de la rencontre entre les influences byzantines et franques.

Durant la période très troublée du XIII^e siècle, la fidélité jurée à l'empereur, qui est une pratique héritée de l'Empire romain, demeure indispensable à la reconstitution de l'Empire. Les divers pouvoirs territoriaux grecs qui naissent pendant cette période vont se définir en fonction des liens établis par la parentèle régnante qui faisait déjà sous les empereurs Comnènes fonction d'instance politique. Grâce à ces solides réseaux familiaux, l'Empire grec résista dans trois régions : l'Épire en Grèce, la Bithynie et le Pont en Asie Mineure. Le modèle impérial s'applique alors aux nouveaux États territoriaux dont l'organisation, à la fois souple et solide, a probablement empêché la décomposition de ce qui reste alors de l'Empire byzantin.

Théodore Laskaris, gendre d'Alexis III, avait été élu empereur et s'était réfugié à Nicée, qui devint le centre de ralliement de tous ceux qui avaient pu quitter l'ancienne capitale impériale byzantine. Le nouvel empereur y fit élire un patriarche grec et parvint à faire reconnaître son autorité sur un territoire couvrant l'Asie Mineure occidentale. Néanmoins, les autres régions non



occupées par les Latins échappaient à son pouvoir et étaient devenues des territoires autonomes aux mains des magnats byzantins : le despotat d'Épire, dans le Nord-Ouest de la Grèce, dirigé par les descendants de la famille des Anges, et l'empire de Trébizonde, le long de la mer Noire, gouverné par Alexis et David Comnène, descendants de l'empereur Andronic I^{er} Comnène. Le despotat d'Épire rivalisa avec l'empire de Nicée pour récupérer Constantinople qui était aux mains des Latins. Le despote Michel II d'Épire alla même jusqu'à s'allier avec un Franc de la principauté d'Achaïe, Guillaume de Villehardouin, dans le but de vaincre celui qu'il considérait comme son rival, Michel VIII Paléologue, mais il échoua en perdant la bataille de Pélagonia en Macédoine au cours de l'été 1259. Ce dernier avait reçu la couronne impériale comme associé au petit Jean Laskaris à Nicée. Peu après, en 1261, l'un des généraux de Michel VIII, Alexis Stratégopoulos, réussit à reprendre Constantinople aux Latins. Michel VIII y entra solennellement et se fit à nouveau couronner, mais à Sainte-Sophie cette fois. Il élimina alors définitivement le jeune coempereur en le faisant aveugler et s'employa à la construction et à la restauration de plusieurs édifices, ainsi qu'à la remise en état des murailles de la capitale. En ordonnant la réalisation d'une statue à son effigie, il renoue avec la production de statues impériales dans un but de propagande, ce qui avait été interrompu depuis le VIII^e siècle : devant l'église des Saints-Apôtres, il fit en effet ériger une colonne au sommet de laquelle était représenté un

groupe statuaire, composé de l'empereur agenouillé, offrant une miniature de la ville de Constantinople à saint Michel⁵².

L'influence génoise se fit de plus en plus sentir dans la capitale. Depuis le traité dit de Nymphée conclu en 1261, les Génois avaient pris la place des Vénitiens à Constantinople et bénéficiaient d'avantages dans d'autres villes importantes de l'Empire, telles Thessalonique ou Smyrne. Ils s'étaient aussi implantés en Crimée, point d'aboutissement des routes commerciales d'Asie centrale, région alors pacifiée par les Mongols. Dès 1273, ils occupent le quartier de Galata à Constantinople, au nord de la Corne d'Or, et y font construire plusieurs édifices ainsi que des tours qu'ils ornent de bas-reliefs dont le style révèle un intéressant mélange d'influences.

Parallèlement à ces événements importants inaugurant une ère nouvelle dans la destinée de l'Empire, les deux États grecs indépendants créés au début du XIII^e siècle continuèrent à se maintenir et à produire un art qui se démarque du classicisme de la capitale : le despotat d'Épire jusqu'en 1337 et l'empire de Trébizonde jusqu'en 1461.

Sous la dynastie des empereurs Paléologues, Constantinople redevint le centre artistique, littéraire et intellectuel incontesté du monde grec orthodoxe. L'empereur Andronic II (1282-1328) favorisa la renaissance des lettres et des sciences en s'entourant de brillants conseillers tels Nicéphore Choumnos puis Théodore Métochite. Sous le règne de son petit-fils, Andronic III (1328-1341), éclata la querelle



hésychaste. L'hésychasme était un courant ascético-mystique controversé qui connaîtra une diffusion particulière au Mont Athos sous la houlette du moine Grégoire Palamas. L'empereur Jean VI Cantacuzène fit adopter l'hésychasme en 1351 lors du concile qu'il présida. Cette décision renforça l'emprise de l'orthodoxie sur l'État, déjà engagée par Andronic II (1282-1328). Celui-ci s'opposa à la politique d'union des églises prônée par son père et contribua à creuser le fossé entre l'Église de Rome, davantage marquée par les apports intellectuels rationalistes de la Renaissance, et l'Église de Constantinople, plus conservatrice.

Le rayonnement de la civilisation byzantine imprégna particulièrement les Balkans durant cette période. Lors de son règne (1282-1321), Étienne Uroš Miloutin favorisa la byzantinisation culturelle de l'État serbe en fondant beaucoup d'églises et de monastères qu'il fit orner de fresques de grande qualité, réalisées par des peintres byzantins. Plus tard, les souverains serbe et bulgare, Étienne Uroš Dušan IV (1331-1355) et Ivan Alexandre (1331-1371), contribueront aussi à la diffusion des influences byzantines dans les domaines politique et culturel de leurs États. Dans d'autres pays orthodoxes, telles la Valachie, la Moldavie, la Russie et la Géorgie, le poids de la civilisation byzantine se fera également sentir à cette époque.

La ville de Mistra dans le Péloponnèse, fondée par les Francs en 1249 et cédée aux Byzantins en 1262, connut un essor architectural et artistique aux XIV^e et XV^e siècles.

Administrée par plusieurs membres de la famille impériale des Cantacuzènes et de celle des Paléologues, elle bénéficia de privilèges importants. Grâce au rayonnement intellectuel de Gémiste Pléthon, philosophe néoplatonicien, Mistra attire des érudits byzantins et devient un centre d'études. Les œuvres de ce philosophe connaîtront un rayonnement jusqu'en Italie lorsqu'il accompagnera Jean VIII Paléologue au concile de Florence en 1439. Mistra constitue donc un centre florissant jusqu'en 1460, lorsqu'elle se rendra aux Ottomans.

La ville de Constantinople succomba au joug ottoman quelques années plus tôt, le 29 mai 1453. La destruction d'une palissade de la muraille grâce au canon d'Orban suivi de l'assaut des janissaires permet aux troupes turques de pénétrer dans la ville qu'ils assiégeaient depuis plus d'un mois. Le dernier empereur byzantin, Constantin XI Dragasès, entouré de ses principaux officiers, est tué lors des combats, tandis que la ville est livrée au pillage. Mehmet II, alors âgé de dix-neuf ans, entre dans la ville le soir du 29 mai et se dirige aussitôt vers Sainte-Sophie dans laquelle il pénètre à cheval. Cet édifice hautement symbolique de la civilisation byzantine est alors converti en mosquée : Mehmet II, accompagné d'un imam, y prononce la prière musulmane. Constantinople devient la capitale des Ottomans sous le nom de Constantinîya. Ces réappropriations soulignent une volonté de continuité avec le legs byzantin d'un Empire universel au sein duquel vivait une société multiethnique.



DE LA RONDE-BOSSE AU BAS-RELIEF ARCHITECTURAL

ATTACHEMENT ET DÉTACHEMENT PROGRESSIF DE LA TRADITION GRÉCO-ROMAINE

Avant de retracer les principales étapes du développement de la sculpture médiévale byzantine, il est utile de présenter brièvement la variété des domaines qu'elle couvre durant l'époque protobyzantine, et notamment les questions liées à la substitution du bas-relief à la sculpture en ronde-bosse. Cet héritage va en effet conditionner les fonctions et la place de la sculpture aux périodes méso- et tardobyzantine.

:: PRÉSERVATION ET IMITATION DU PASSÉ

Une des principales caractéristiques de la sculpture méso- et tardobyzantine est ce goût pour l'ornementation abstraite aniconique, ce qui la différencie nettement de la ronde-bosse antique et des statues des églises romanes et gothiques. Néanmoins, l'Antiquité ne fut jamais totalement oubliée dans l'Empire chrétien d'Orient et son héritage est toujours perceptible dans la réalisation des personnages en ronde-bosse ainsi que dans les formes architecturales et urbanistiques durant l'époque protobyzantine.

Bien que le déclin de la statuaire s'amorce dès le III^e siècle, c'est notamment la progressive perte d'autonomie des villes qui entraîne une diminution du pouvoir des notables, principaux commanditaires des statues. Parallèlement, on assiste au développement des décors en mosaïque dans les demeures urbaines. Ces transformations qui précèdent la diffusion du christianisme sont à mettre en relation avec la lente perte du savoir-faire permettant la réalisation de la ronde-bosse⁵³.

La perfection formelle des statues antiques restera cependant toujours admirée à Byzance. L'image littéraire de l'harmonie et de la perfection des statues comme reflet d'une beauté spirituelle intérieure est par exemple utilisée dans les écrits de Grégoire de Nazianze (329-390) et dans ceux de Michel Psellos (1018-1078)⁵⁴. Le rôle des empereurs dans l'utilisation des statues antiques révèle aussi leur importance. Constantin fit en effet ériger de nombreuses statues, issues de diverses régions de l'Empire, dans la ville qu'il venait de fonder : non seulement sur la *spina* de l'hippodrome,



mais aussi sur l'ancienne agora, dans le bâtiment du Sénat et au sommet de la colonne en porphyre marquant le centre de son forum⁵⁵. Comme a réussi à le démontrer Sarah Guberti Bassett, les remplois de sculptures antiques qui occupaient l'hippodrome pouvaient être considérés comme des évocations d'un passé glorieux. La présence de ces sculptures à l'hippodrome n'était pas anodine et remplissait une fonction de propagande visant à replacer les témoignages de ces gloires passées en continuité avec le présent afin de susciter de futures victoires, voire la victoire éternelle de l'empereur et de son peuple⁵⁶.

Le IV^e siècle demeure une période importante pour l'histoire de la sculpture qui est alors largement tributaire de la tradition gréco-romaine. Des statues païennes continuent à être commandées par des membres de l'élite sociale aux IV^e et V^e siècles, tandis que d'autres éléments sculptés antiques sont réutilisés, restaurés ou imités, comme en témoignent les découvertes archéologiques réalisées notamment à Aphrodisias⁵⁷. Un texte hagiographique relatant la Passion des Quatre Couronnés est également particulièrement intéressant à ce sujet, car il met en scène plusieurs sculpteurs chrétiens travaillant dans l'une des grandes carrières de Pannonie qui appartenait au domaine impérial⁵⁸. Parmi les œuvres en marbre ou en porphyre réalisées par ces sculpteurs au début du IV^e siècle, l'auteur signale des colonnes, des chapiteaux corinthiens, mais aussi des

Victoires et une statue du Soleil accompagné d'un quadrigé, qui était destinée à un temple. Néanmoins, lorsque Dioclétien demande à ces sculpteurs de réaliser une statue d'Asclépios, ces derniers refusent au nom de leur foi chrétienne. L'attitude est révélatrice de cette époque de transition entre civilisations païenne et chrétienne : elle montre le compromis accepté par les sculpteurs qui daignent sculpter une statue du dieu Soleil, dont le culte était promu par l'empereur durant l'Antiquité tardive⁵⁹, mais qui refusent de réaliser l'effigie d'Asclépios.

Plus tard, au V^e siècle, les statues antiques servent encore de décor aux riches demeures aristocratiques : la collection de Lausus à Constantinople comporte des chefs-d'œuvre de la statuaire antique, telles l'Aphrodite de Cnide sculptée par Praxitèle ou la statue de Zeus d'Olympie de Phidias, qui fut détruite en 475 à la suite d'un incendie⁶⁰.

Le souvenir des statues antiques se retrouve dans nombre de personnages sculptés aux IV^e et V^e siècles, assurant la transition entre les civilisations gréco-romaine et byzantine, tels Hercule ou Orphée (fig. 1). La perfection technique et l'esthétique véhiculées par la statuaire antique se retrouvent encore dans certaines œuvres chrétiennes sculptées en Asie Mineure, comme on peut le constater en observant les sarcophages du Musée byzantin d'Athènes⁶¹ ou la statuette de Jonas se libérant du Kétos⁶² (41,50 × 36 × 18,50 centimètres), conservée au musée d'Art de Cleveland aux États-Unis⁶³.

→ Fig. 1. Orphée charmant les animaux, bas-relief ajouré, Musée byzantin d'Athènes.





C'est dans le prolongement de cette tradition héritée de l'Antiquité que la sculpture en ronde-bosse continue à être essentiellement réservée à la promotion d'une élite sociale durant la période proto-byzantine. Si certains textes évoquent une statue en bronze du Christ la main tendue vers la femme hémorroïsse⁶⁴ conservée à Césarée de Philippe⁶⁵, il semble cependant que les sculpteurs n'aient guère eu recours à cette technique pour représenter des personnages saints, car elle était utilisée par les païens pour sculpter leurs idoles et il fallait donc absolument s'en démarquer. Les statues païennes étaient d'ailleurs considérées comme dangereuses dans l'imaginaire des Byzantins, comme nous en informent plusieurs textes insinuant qu'elles permettaient aux dieux de l'Antiquité de s'immiscer dans les songes des êtres humains⁶⁶. Ces statues constituaient donc les vecteurs de possibles rencontres avec les anciens dieux, qu'il fallait abolir à l'époque chrétienne. Gilbert Dagron a bien mis en lumière le double sens que les Byzantins attribuaient aux statues antiques. Le premier, qui les rattache à un passé connu ou imaginé, était généralement occulté au profit du second sens, symbolique et prophétique, considéré comme beaucoup plus important : "laïcisées, coupées de leur contexte grec, les statues et leurs inscriptions servent au déchiffrement de l'avenir⁶⁷." Les statues vont en effet s'introduire dans l'imagination populaire, donnant lieu à toutes sortes d'histoires, de croyances et de superstitions⁶⁸. Ce n'est qu'à partir du XIII^e siècle, et surtout aux XIV^e et XV^e siècles, que l'on note,

chez quelques lettrés, un regain d'intérêt pour leur passé et pour l'histoire de leurs villes avant l'avènement du christianisme. L'avancée des Turcs a sans doute stimulé cette redécouverte de l'héritage de l'Antiquité grecque, bien que cette tendance s'observe uniquement parmi un petit cercle d'intellectuels qui présente essentiellement un caractère littéraire⁶⁹. L'ambiguïté demeure néanmoins car, pour beaucoup d'entre eux, il convient de comprendre ses origines, vivre sa grécité sans compromettre sa foi⁷⁰.

:: TRANSFORMATION DE LA PLACE ET DE LA FONCTION DE LA SCULPTURE

Les sculpteurs utilisent la ronde-bosse jusqu'à la fin du VIII^e siècle pour réaliser les statues ou les bustes d'empereurs et d'impératrices, qui restent les supports privilégiés de la propagande impériale⁷¹. La technique du bas-relief continue néanmoins à embellir l'environnement de l'empereur et à glorifier celui-ci, comme durant les périodes précédentes. Entre les IX^e et XV^e siècles, la ronde-bosse est quasi inexistante à Byzance, alors qu'elle connaît un fulgurant essor aux époques romane et gothique en Occident. Les statues d'empereurs byzantins datées de cette période sont exceptionnelles et rappellent que les origines de la sculpture byzantine remontent à l'Antiquité : ces œuvres profanes s'inscrivent dans la continuité d'une tradition héritée de l'Empire gréco-romain, en participant au prestige de la cité.



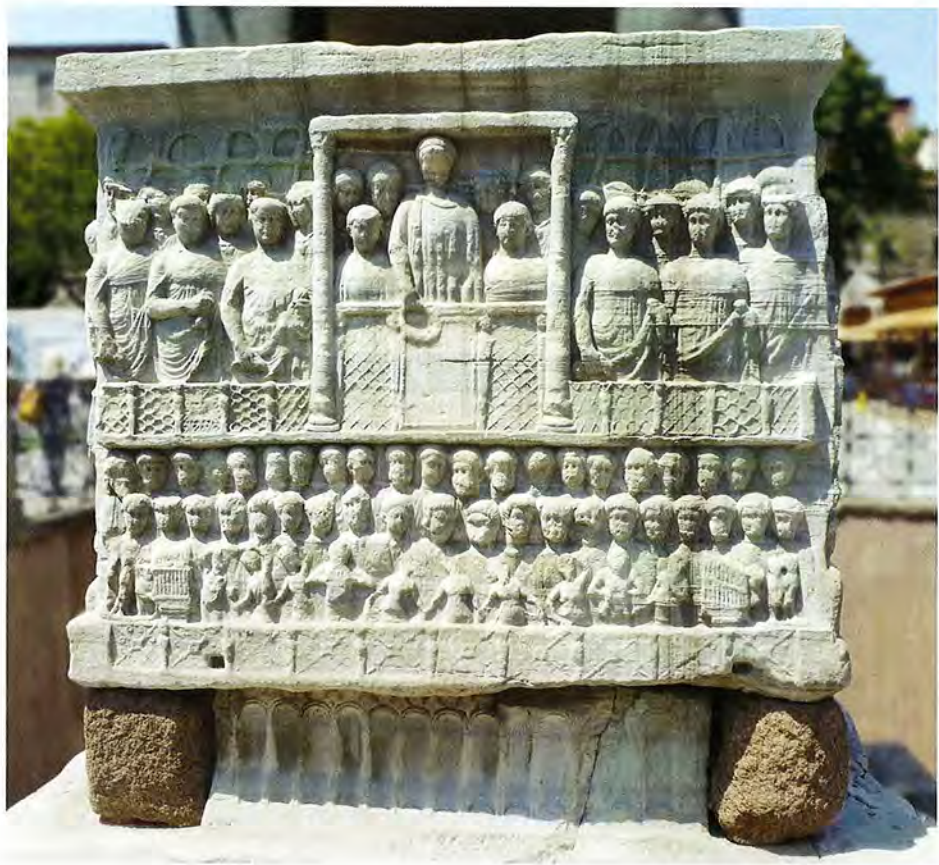
Dans les villes de l'Empire succédant à des cités antiques comme dans les villes nouvellement créées, les portiques des grandes voies, les monuments honorifiques et les bâtiments publics, dont les églises, sont généralement ornés de marbres issus des carrières proches ou importés de carrières exploitées à grande échelle, comme celles de l'île de Proconnèse, située en mer de Marmara. Dans les régions où le marbre était plus difficilement accessible, le calcaire ou la pierre colorée extraite localement pouvaient servir à souligner certains éléments urbanistiques. Ces matériaux étaient avant tout destinés à embellir, à renforcer l'unité des axes et des ensembles urbains et à mettre en valeur des monuments symboliques : les colonnes votives à la gloire de l'empereur par exemple. Ce type de colonne pouvait aussi être sculpté en bas-relief, car cette technique se prêtait mieux que la ronde-bosse aux successions d'images narratives ou symboliques et elle présentait l'avantage de correspondre à une tradition politique, funéraire et décorative déjà bien ancrée à l'époque romaine. Comme c'était l'usage, la propagande impériale se servit de l'art pour asseoir son pouvoir⁷². La colonne de Théodose I^{er} et celle de son fils Arcadius⁷³ utilisent à merveille ce procédé : elles sont couvertes de scènes historiées en bas-relief qui rappellent la colonne Trajane. La colonne de Marcien et les vestiges de la colonne de Léon se rattachent à cette même volonté de propagande⁷⁴.

Un autre monument emblématique de Constantinople est la statue équestre de Justinien qui mesurait près de 9 mètres

de haut et était érigée sur une colonne du forum Augustéon. Un dessin de cette statue, réalisé peu avant 1453 et conservé à la bibliothèque universitaire de Budapest, nous montre que Justinien était vêtu du costume militaire et coiffé de la *toufa* ; il tenait un globe symbolisant son pouvoir cosmique⁷⁵. D'autres colonnes honorifiques furent encore érigées après le règne de Justinien, notamment par les empereurs Justin II (565-578) et Phocas (602-610). En revanche, des colonnes de ce type ne sont pas attestées à la période méso-byzantine, mais leur caractère propagandiste dut rester bien présent dans les esprits, puisqu'une colonne honorifique est à nouveau érigée, sur l'ordre de Michel VIII, en face des Saints-Apôtres, pour commémorer la reconquête de la ville menée par l'empereur avec succès en 1261⁷⁶.

Un autre bel exemple magnifiant l'autorité impériale est la base sculptée dressée sur la *spina* de l'hippodrome de Constantinople que fit réaliser l'empereur Théodose I^{er} pour soutenir l'obélisque de Thoutmosis III provenant de Karnak, en Égypte⁷⁷. Cette base en marbre de Proconnèse, de 2,35 mètres de haut et d'environ 3 mètres de côté, constitue l'un des rares documents archéologiques qui nous montre la configuration de la loge impériale et le déroulement des cérémonies liées au triomphe de l'empereur et aux jeux du cirque. Sur l'une des faces, l'empereur Théodose I^{er}, ses deux fils et son neveu Valentinien occupent la loge impériale au milieu de gardes et de membres de leur suite ; l'empereur y reçoit l'hommage





et le tribut des peuples vaincus. Cette représentation sculptée des membres de la dynastie théodosienne est proche de celle qui orne le prestigieux objet orfèvre, réalisé à l'occasion de la dixième année de règne de Théodose, à savoir le *misso-rium* de Théodose. Sur une autre face de cette base, l'empereur semble s'apprêter à couronner le vainqueur des courses de chars (fig. 2). L'iconographie impériale comporte des représentations sculptées avec vivacité et réalisme, comme celles des danseurs et des musiciens, qui suggèrent un rituel d'acclamation de l'empereur⁷⁸.

À côté de cette fonction de propagande, que l'on observe sur les colonnes votives et sur plusieurs bas-reliefs, la sculpture architecturale va connaître un essor important à la période byzantine. Elle s'inscrit dans la continuité de la tradition développée par l'Empire romain. L'une de ses principales fonctions va être de souligner les structures extérieures et intérieures des lieux de culte dont les formes architecturales, dès les débuts de l'Empire byzantin, seront empreintes de symbolisme. Le bas-relief va

↑ Fig. 2. Base sculptée de l'obélisque de Thoutmosis III.



ainsi servir à orienter le visiteur à l'intérieur des églises et à attirer son regard sur les formes séparant l'espace réservé aux laïcs de l'espace sacré. Il observera ainsi que la sculpture occupe des endroits précis, à savoir les encadrements des portes, les chapiteaux, les frises et les corniches.

Les portes de certaines églises prestigieuses de Constantinople étaient parfois réalisées en marbre sculpté, comme celles qui occupent actuellement les tribunes sud de Sainte-Sophie et celles placées entre le narthex et le naos de l'église du monastère de Chora (Kariye Camii), datées du VI^e siècle⁷⁹. Le bois fut aussi utilisé pour la fabrication de portes comme par exemple celles de Sainte-Sabine à Rome qui offrent un savant programme iconographique⁸⁰. Au cours de la période mésobyzantine et surtout durant l'époque tardobyzantine, ce matériau sera d'ailleurs largement exploité pour exécuter les portes d'édifices religieux de Grèce du Nord et des Balkans, dont les motifs sont le plus souvent analogues à ceux qui se rencontrent dans la sculpture architecturale de la même époque⁸¹.

Dès la période protobyzantine, la sculpture est aussi utilisée pour mettre en valeur le mobilier liturgique : clôtures des sanctuaires, ambons, reliquaires et plaques de parapet des nefs et des tribunes. À partir de la période post-iconoclaste, la sculpture en bas-relief souligne le développement du temple et devient présente, non seulement sur les plaques de chancel, mais aussi sur les piliers-colonnettes et leurs chapiteaux, sur les épistyles ainsi que sur les arcs de *proskynitarion*⁸². Les reliquaires sont parfois entourés

d'éléments architecturaux sculptés créant une limite autour de la présence matérielle du saint et renforçant ainsi la connexion de cet espace sacré avec le monde céleste. En témoignent par exemple les colonnettes surmontées de chapiteaux en bas-relief supportant de fines architraves sculptées de part et d'autre de l'arcade abritant le reliquaire de saint moine Luc dans le *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas⁸³. La réduction de la taille des églises à partir de l'époque post-iconoclaste a eu une incidence sur la réalisation des ambons et des *ciboria*. Bien que moins nombreux et moins imposants que dans les édifices protobyzantins, ces meubles liturgiques se retrouvent dans plusieurs églises. Même s'ils sont parfois composés en partie de remplois, ils engendrent toujours la création d'un décor sculpté. Les éléments appartenant au *ciborium* de l'église de la Dormition de la Vierge à Kalambaka en Thessalie prouvent que cette installation liturgique était encore utilisée dans cette église au cours de la période mésobyzantine⁸⁴.

Plusieurs éléments appartenant à des ambons mésobyzantins ont été retrouvés en Asie Mineure⁸⁵, en Grèce⁸⁶, ainsi qu'en Albanie⁸⁷ et en Bulgarie (fig. 3)⁸⁸. Des ambons mésobyzantins sont attestés par les textes à Sainte-Irène et dans l'église de la Théotokos tis Pigis à Constantinople⁸⁹. L'ambon de la cathédrale de Verria (fig. 53) et celui de Sainte-Sophie d'Ohrid montrent que ce meuble liturgique continue à servir de support au déploiement d'un beau décor géométrico-végétal sculpté en champlévé au cours de la période tardobyzantine⁹⁰.



Bien que les textes attestent l'usage liturgique de l'ambon jusqu'au ^{xv}^e siècle⁹¹, il reste difficile de déceler les raisons qui expliquent que sa diffusion ait été plus limitée à la période médiévale qu'à la période protobyzantine. Il semble que la présence de l'évêque ait pu motiver la réalisation de telles installations, de même que celle des chaires épiscopales sculptées. Ces dernières sont rares : seul un fragment de dossier appartenant à ce type de mobilier et portant un décor en champlevé tardobyzantin, a été retrouvé accroché au mur occidental de l'église d'Episkopi à Ano Volos, en Thessalie⁹². Bien qu'il soit souvent délicat de distinguer leurs fonctions respectives hors de leur contexte architectural, les bénitiers et les fonts baptismaux méso- et tardobyzantins pouvaient aussi recevoir un décor sculpté, généralement composé de croix et d'abréviations christiques⁹³. Ces mêmes motifs se retrouvent parfois sur les tables des réfectoires des monastères.

Il faut aussi souligner la progressive prise d'autonomie de l'image figurée sculptée à l'intérieur des églises durant les périodes méso- et tardobyzantine. Après la victoire des iconodoules en 843, c'est en effet à l'icône peinte que sera dévolu le pouvoir de mener à la connaissance mystique. Les conventions esthétiques régissant ces icônes vont par conséquent s'appliquer aux personnages saints figurés en bas-relief. Certaines images religieuses sculptées, telles par exemple celles retrouvées dans l'église Saint-Polyeucte à Constantinople⁹⁴, appartiennent à l'époque protobyzantine mais, après la crise iconoclaste, et surtout

à partir du ^x^e siècle, ces bas-reliefs figurés seront plus fréquents sur les épistyles des *templa* ou sur des dalles insérées dans l'espace architectural et constitueront ainsi de véritables icônes de pierre⁹⁵. Ces images en marbre représentant le Christ, la Vierge ou d'autres personnages saints seront en effet beaucoup plus largement produites à partir de cette période. Après le Triomphe de l'Orthodoxie en 843, le souvenir des statues représentant les idoles païennes s'était amenuisé et l'icône avait trouvé sa pleine justification. Les icônes peintes et celles en marbre ou en bois sculpté affichent un rôle essentiellement votif, tandis que les images en bas-relief de la Vierge orante, généralement située à l'intérieur des espaces religieux, ont parfois une fonction plus spécifique : de la paume de leurs mains s'écoule



une eau sanctifiée qui leur confère un rôle d'hagiasma. Les sculpteurs taillant la pierre n'utiliseront pas la technique de la ronde-bosse pour représenter les personnages saints. En revanche, une statuette en ivoire, haute d'un peu plus de 30 centimètres, représentant la Vierge Hodigitria, datée du X^e siècle et actuellement conservée au Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 4 a-b), prouve que les ivoiriers ont pu recourir à cette technique. Néanmoins, étant donné qu'aucune statuette comparable n'est parvenue jusqu'à nous, cet objet semble constituer une exception. Cette initiative ne paraît pas avoir été renouvelée car le rendu de la corporalité de la Vierge Hodigitria entraine en contradiction avec le rôle de l'art dans la spiritualité orthodoxe, conçu avant tout pour représenter l'absent et révéler le sacré⁹⁶.

À l'extérieur de l'édifice, les meneaux et leurs chapiteaux, les parapets et les armatures des fenêtres, les frises et les corniches, les consoles et, plus rarement, les gargouilles reçoivent un décor sculpté qui permet d'attirer le regard sur les niveaux d'élévation des édifices et sur leurs ouvertures. À partir de la période mésobyzantine, des plaques sculptées en bas-relief sont encastrées dans la façade des églises et ne soulignent pas toujours leur structure. Ce type de sculpture se différencie nettement du décor de pièces architecturales (meneaux ou parapets de fenêtres) ou de certains éléments fonctionnels comme

les gargouilles placées sous les coupoles (dans l'église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas par exemple). Souvent ornés d'animaux fantastiques, ces bas-reliefs prennent place sur les façades des églises, comme on peut l'observer sur la façade de l'église de Skripou construite en 873-874 (fig. 5). Leur emplacement n'est pas anodin puisqu'il correspond à des endroits conçus comme sacrés – le chevet, les abords de l'entrée occidentale des églises –, zones requérant une protection particulière et permettant d'assigner à cette sculpture une fonction apotropaïque, comparable à celle des bas-reliefs encastrés autour des portes fortifiées des villes. À partir de la fin du XII^e siècle, ce type de sculpture en bas-relief, contemporain de la construction de l'église et souvent réalisé dans le matériau utilisé pour les moellons des murs, se développe et cohabite avec des remplois. Les façades de l'église de la Petite Métropole à Athènes (fig. 67) et de celle de la Dormition de la Vierge à Merbaka, en Argolide, sont représentatives de cette tendance⁹⁷. L'augmentation du nombre de sculptures encastrées dans les façades des églises ne doit pas être uniquement mise en relation avec l'aspect décoratif des remplois, mais davantage avec le message apotropaïque qu'ils véhiculent. Celui-ci est évident sur les murs des églises de cette époque, sur les façades des palais ou sur les enceintes, en particulier à proximité des portes. En témoignent la façade des

— Fig. 3. Plaque d'ambon de l'église Saint-Georges de Sozopol, Musée archéologique de Bourgas (Bulgarie).

→ Fig. 4 a-b. Vierge Hodigitria en ivoire, Londres, Victoria and Albert Museum.









↑↑ Fig. 5. Décor sculpté des plaques encastrées dans l'abside de l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou.

↑ Fig. 6. Margelle de puits sculptée, Musée archéologique d'Iznik (Turquie).

palais maritimes de Constantinople, rénovée par Nicéphore Phocas, ou la parure de remploi ornant la Porte Dorée⁹⁸. Ce goût pour la réutilisation de sculptures anciennes à des fins apotropaïques ou de propagande estompe quelque peu une recherche purement esthétique.

Nombreux sont aussi les chapiteaux réemployés et les plaques sculptées composant les fontaines. En revanche, beaucoup plus rares sont les margelles de puits sculptées. Un bel exemplaire, décoré d'une ligne de cercles tangents enfermant divers motifs, est conservé au Musée archéologique d'Iznik (fig. 6)⁹⁹.

La sculpture byzantine va également s'épanouir dans le domaine funéraire. Les sarcophages, qu'ils soient l'objet de vénération ou qu'ils répondent à des commandes privées, prennent aussi place dans les églises. Les sarcophages protobyzantins, décorés de reliefs figurés ou symboliques, conservés dans la partie orientale de l'Empire romain d'Orient, sont plutôt rares¹⁰⁰. Si on laisse de côté la production de sarcophages à l'échelon régional entre la fin du III^e et les VI^e-VII^e siècles, trois grands centres émergent : Rome, Ravenne et Constantinople. C'est à Rome que sont conservés les plus nombreux et les plus anciens sarcophages chrétiens¹⁰¹. À partir du milieu du IV^e siècle, cette production est en plein essor. En témoigne par exemple le très beau sarcophage de Junius Bassus daté de 359¹⁰². Cette production décline néanmoins rapidement au début du V^e siècle, ce qui est sans doute à mettre en rapport avec la conquête de la ville par les Goths

en 410. La production des sarcophages à Ravenne demeure très étroitement liée à celle de Constantinople¹⁰³, ce qui pose le problème de l'origine de ces sarcophages : étaient-ils importés de Constantinople ou réalisés sur place par des sculpteurs ? Ces derniers étaient-ils issus de la capitale ou de Ravenne ?

Bien que les sculpteurs constantinopolitains soient bien formés et travaillent principalement le marbre issu des carrières de l'île de Proconnèse, la production de sarcophages est très restreinte à Constantinople comparée à celle de Rome : environ une cinquantaine de sarcophages et de pierres tombales, la plus grande partie en calcaire, y a été répertoriée. Hormis un sarcophage en porphyre fragmentaire¹⁰⁴, comparable à celui de Constantina à Rome, très probablement réalisé à Alexandrie et ensuite importé à Constantinople, les plus anciens sarcophages datent seulement de la fin du IV^e siècle. Cette production restreinte et relativement tardive n'exclut pas la réalisation de véritables chefs-d'œuvre, tel le sarcophage en marbre de Sarigüzel (fig. 7)¹⁰⁵ dont les quatre faces sont sculptées en haut-relief : sur les grands côtés, deux anges pourvus d'ailes tiennent une couronne de laurier qui entoure un chrisme ; sur les petits côtés, deux apôtres vêtus à l'antique sont debout de part et d'autre d'une croix latine. Les dimensions réduites de ce sarcophage (hauteur : 55 centimètres ; longueur : 1,50 mètre ; largeur : 63 centimètres ; épaisseur : 14 centimètres) et la qualité de ses sculptures laissent penser



qu'il a été réalisé pour un jeune prince au cours de la seconde moitié du IV^e siècle.

Les marbres colorés étaient aussi utilisés pour la réalisation des sarcophages des membres de la famille impériale¹⁰⁶. À côté de cette production de luxe, des sarcophages en calcaire, de moindre qualité, réalisés durant le IV^e et jusque dans la première moitié du V^e siècle, présentent un décor disposé en frise ou séparé par des colonnettes¹⁰⁷. C'est le décor symbolique, plutôt que figuratif, généralement composé d'un chrisme cerné d'une couronne de laurier qui, au IV^e siècle, va connaître un essor particulier sur les sarcophages en marbre¹⁰⁸. Ces décors symboliques, composés essentiellement de croix, vont se multiplier sur les sarcophages réalisés à la période mésobyzantine¹⁰⁹.

En plus des sarcophages, dont la production n'a jamais cessé, apparaît aux XIII^e et XIV^e siècles une sculpture funéraire mettant à l'honneur des motifs anthropomorphes souvent sculptés en haut-relief¹¹⁰. Les ensembles conservés à Constantinople – les *arcosolia* du *parekklesion* du monastère de Chora (actuelle *Kariye Camii*) par exemple (fig. 8, 45) – témoignent de la très grande qualité de cette sculpture. Ce développement ne fait que suivre celui de l'architecture qui, dès la deuxième moitié du XII^e siècle, se caractérise par une multiplication des espaces à destination funéraire. Les arcs et les chapiteaux des *arcosolia* vont ainsi se couvrir de bustes de saints personnages. Peu à peu, cette sculpture tend à remplacer partiellement la peinture, la mosaïque, le simple revêtement.

Des interactions entre des modèles d'ensembles funéraires ou des motifs particuliers d'origine occidentale et des installations sépulcrales byzantines sont perceptibles dans les zones de l'Empire byzantin où les Latins s'étaient imposés aux élites locales durant les XIII^e et XIV^e siècles¹¹¹.

PRINCIPALES ÉTAPES DU DÉVELOPPEMENT DE LA SCULPTURE BYZANTINE MÉDIÉVALE

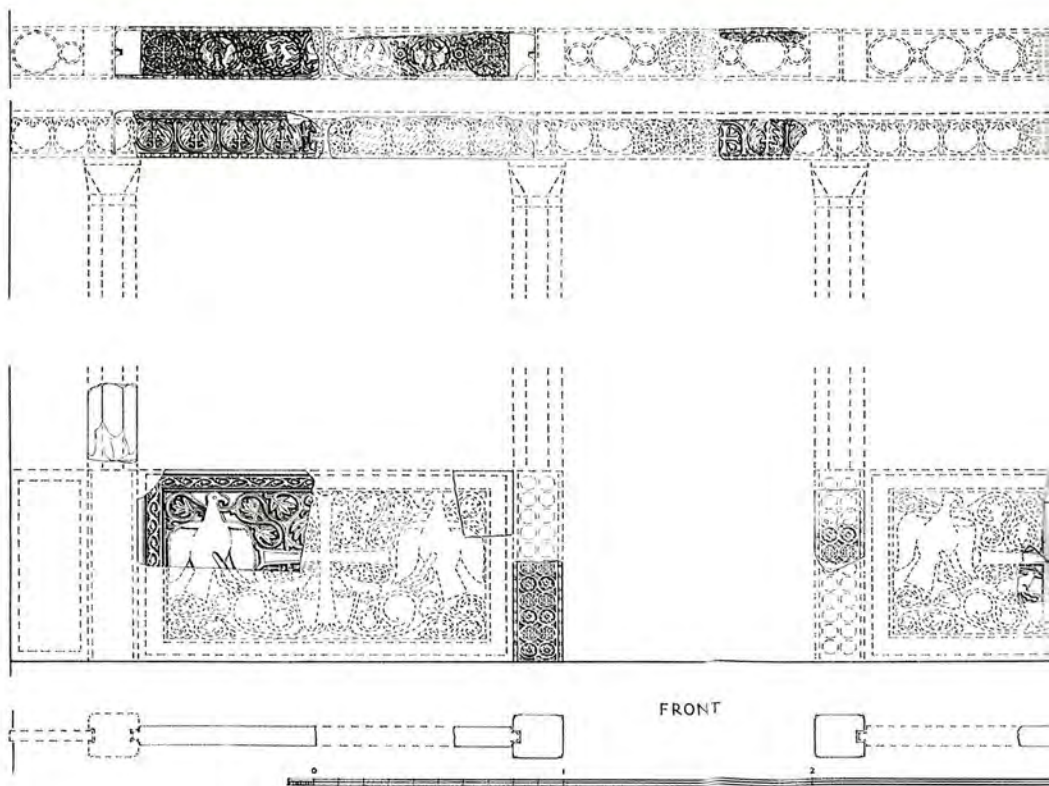
Dès le début de la période mésobyzantine, la sculpture architecturale se caractérise par un enrichissement du répertoire ornemental et une présence dans l'espace plus marquée qu'aux périodes antérieures, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des églises. Frises, corniches et plaques se multiplient sur les façades, tandis que le *templon* et ses prolongements deviennent ses principaux réceptacles, même si elle s'épanouit sur d'autres installations liturgiques comme les *arcosolia* et les ambons et qu'elle joue un rôle important dans la perception de la structure des volumes et dans la hiérarchisation des accès aux lieux sacrés. Parallèlement à cette conquête de l'espace, on assiste à une diversification de l'ornementation et à une attention au rendu de celle-ci par le biais de l'utilisation de techniques variées. Cette diversité décorative et technique entrave la datation des sculptures. Conscient de ce problème, Martin Dennert a proposé, en annexe à son ouvrage sur les chapiteaux mésobyzantins, une liste,





↑↑ Fig. 7. Sarcophage de Sarigüzel, Musée archéologique d'Istanbul. D'après Pasinli, 2005.

↑ Fig. 8. Arcosolium du mur nord du parekklesion du monastère de Chora (Kariye Camii) à Constantinople.



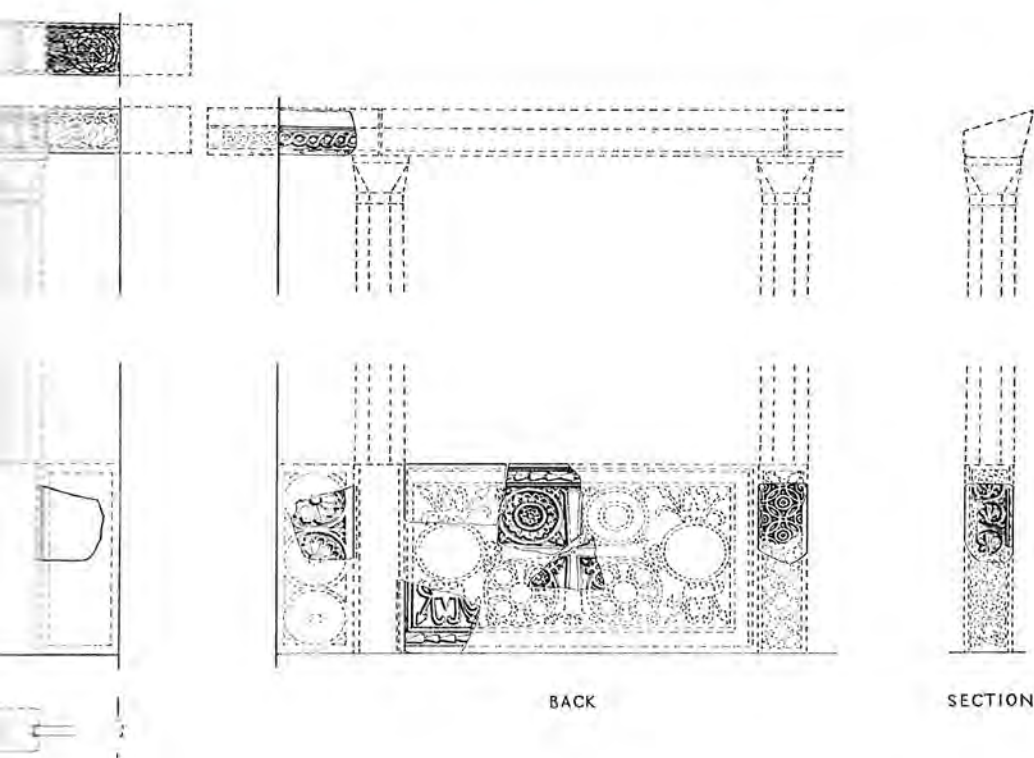
fort utile, de sculptures architecturales ou d'édifices ornés de bas-reliefs sculptés, datés précisément par des inscriptions¹¹². Bien que cette liste couvre quatre siècles dans une vaste zone géographique et laisse entrevoir le développement de certaines tendances stylistiques, l'auteur reconnaît lui-même qu'elle ne permet pas de reconstituer une évolution continue de la sculpture architecturale au cours de cette période¹¹³.

Nous tenterons néanmoins de synthétiser les caractéristiques essentielles de la sculpture byzantine de l'époque médiévale

et de dégager les principales étapes de son développement. Un choix d'exemples conservés dans leur environnement architectural, classés de manière chronologique, permettra d'examiner les relations du décor sculpté avec son espace architectural. On s'interrogera aussi sur l'impact du rôle des commanditaires et sur l'influence des aléas de l'histoire. L'ensemble des données factuelles combinées à la remise en contexte des réalisations sculptées devrait ainsi permettre de retracer l'histoire de la sculpture byzantine du IX^e au XV^e siècle.

← Fig. 9. Détail de l'inscription encadrée dans l'abside de l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou.

↘ Fig. 10. Reconstitution graphique du templon du sanctuaire de l'église de Skripou. D'après Megaw, 1966, pl. 6.



BACK

SECTION



∴ FONCTIONS STRUCTURALE, LITURGIQUE ET DÉCORATIVE DE LA SCULPTURE AU IX^e SIÈCLE

La sculpture datée du IX^e siècle se caractérise principalement par une conquête du nouvel espace architectural et liturgique qui se met en place au lendemain de la crise iconoclaste. Parallèlement, on assiste à l'émergence d'un répertoire décoratif qui s'enrichit de motifs par rapport à celui de la période protobyzantine. La technique utilisée par les sculpteurs est celle du bas-relief rehaussé de fines incisions, que l'on trouve dans les diverses régions de l'Empire.

L'ensemble le plus représentatif de cette période est l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou en Béotie, datée de 873-874 grâce à ses inscriptions. Celles-ci mentionnent son donateur, le protospaithaire Léon, qui était un fonctionnaire impérial dont les titres indiquent qu'il avait fréquenté la cour de Constantinople¹⁴. Il disposait manifestement de domaines et de ressources financières suffisantes pour faire construire cette église et a fait appel à un atelier de sculpteurs thébain¹⁵ qui a exécuté le décor sculpté à l'intérieur et à l'extérieur de cette église, en utilisant la pierre locale et des remplois provenant du site antique d'Orchomène sur lequel l'église a été bâtie. Cet atelier s'est sans doute aussi chargé de trois des quatre inscriptions de l'église de Skripou¹⁶ : c'est ce que révèlent le léger relief et la régularité de chacune des lettres, ainsi que la bordure végétale sculptée qui

les encadre (fig. 9). Ces sculptures, tout comme les inscriptions – dont certaines, visibles à la partie inférieure des murs, sont antiques¹⁷ – contribuent à rehausser le prestige de Léon aux yeux des habitants de la région dont il était probablement originaire et à incorporer l'héritage du passé dans l'édifice dont il est le commanditaire.

La reconstitution du *temple* de cette église, qui constitue l'exemple post-iconoclaste le plus ancien qui soit bien daté (fig. 10), permet d'observer la variété des motifs, ordonnés symétriquement, couvrant les divers éléments de cette installation liturgique¹⁸. Les plaques de chancel sont ornées de motifs zoomorphes et végétaux sur leurs deux faces. Sur les petits piliers qui les entourent, apparaissent des motifs géométriques et végétaux. La tranche et le lit de pose de l'épistyle sont couverts d'une ornementation végétale, où s'intercalaient des croix et des motifs animaliers : combats d'animaux ou paons de part et d'autre d'une fontaine.

Les sculptures architecturales de cette église attestent aussi un développement du décor animalier et végétal. Elles se situent tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice ; les frises sculptées sont manifestement utilisées pour souligner la structure et l'imbrication des volumes architecturaux. Les plaques encastrées à l'extérieur de l'abside centrale dénotent une grande créativité dans l'élaboration des rosaces et une certaine fantaisie, non dénuée de maladresses, dans la représentation des

Fig. 11. Détail du décor de la plaque encastrée dans l'abside de l'église de Skripou.





motifs animaliers. Le corps des animaux est couvert de traits ou de motifs finement incisés (fig. 11). Les compositions sculptées paraissent chargées car elles couvrent toute la surface disponible et les motifs zoomorphes se superposent au décor végétal, ce qui confère une sorte d'animation à ces scènes figurées.

II DIVERSIFICATION DES FONCTIONS, DES TECHNIQUES ET DES DÉCORS AUX X^e ET XI^e SIÈCLES

Au X^e siècle, la sculpture connaît un grand développement et diversifie ses fonctions : en plus de son rôle architectural, elle devient un support important du domaine religieux puisque le bas-relief va être utilisé pour

la représentation des icônes de personnages saints. La sculpture orne aussi les installations liturgiques, tels les encadrements des icônes monumentales situées sur les piliers flanquant le sanctuaire. Les plus anciens exemples de *proskynitaria* apparaissent en effet à cette époque : ceux de l'église de la Vierge du monastère d'Hosios Loukas, sculptés en marbre et ceux, en stuc, du *katholikon* du monastère du Protaton au Mont Athos (fig. 12)¹⁹.

Les sculpteurs parviennent aussi à diversifier leurs techniques à partir de cette période. Le champlévé va être largement utilisé dans la réalisation des motifs anthropomorphes des icônes et des épistyles des *templa*. La technique ajourée commence à réapparaître de manière sporadique (fig. 77, 78). Certains motifs sont sculptés



en haut-relief, comme en témoignent les gargouilles en forme de tête de lion ornant le tambour de la coupole de l'église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas (fig. 13). Le plâtre complète parfois le décor en marbre des édifices et est utilisé pour les encadrements des icônes monumentales (fig. 12) ou ceux de certaines baies.

Le répertoire décoratif de la sculpture continue à s'enrichir en réinterprétant des motifs ou des formes répandues à la période protobyzantine et en créant, à partir d'éléments issus des cultures sassanide et arabe, une ornementation très originale. Le décor de la coupole de l'église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas est éloquent à ce propos : si la croix, motif symbolique chrétien par excellence, attire d'abord le regard, l'influence de l'art islamique est perceptible dans la forme outrepassée des arcs des fenêtres et dans le rendu bidimensionnel du décor sculpté ; en outre, les gargouilles en forme de tête de lion dénotent la réinterprétation d'une influence antique¹²⁰ (fig. 13). Comme c'était déjà le cas au VI^e siècle, les sculpteurs du X^e siècle présentent une grande ouverture aux influences culturelles de l'époque, doublée d'une créativité exceptionnelle. Ils font également preuve d'une réceptivité particulière aux effets produits par l'orfèvrerie et l'argenterie qu'ils s'efforcent de transposer dans le marbre.

Un ensemble sculpté représentatif de ce siècle, commandité par un haut dignitaire, un peu plus de trente années après Skripou, est celui de l'église de la Vierge du monastère de Constantin Lips, transformée



en mosquée en 1453 et connue sous le nom de Fenari Isa Camii à Istanbul. Une inscription dont les lettres sont incrustées de plomb, située sur la corniche extérieure des trois absides de cette église, mentionne son fondateur, le drongaire Constantin Lips. Celui-ci avait entrepris trois missions diplomatiques successives en Arménie et portait les titres d'anthypatos et de grand hétairiarque¹²¹. Les textes nous informent que la dédicace de cette église monastique a probablement eu lieu en juin 907 en présence de l'empereur Léon VI le Sage¹²². Étant donné son statut social élevé, on peut raisonnablement penser que Constantin Lips s'adressa aux meilleurs ateliers de





la capitale pour réaliser le décor de son église. Actuellement, seul le décor sculpté témoigne encore de la magnificence des lieux. Perfection d'exécution, originalité et créativité caractérisent en effet les sculptures architecturales ornées de motifs essentiellement végétaux et animaliers (fig. 14). À l'instar des ensembles sculptés du VI^e siècle, comme ceux de Saint-Polyeucte ou de Sainte-Sophie, c'est le caractère unique des sculptures architecturales de l'église de Constantin Lips qui intrigue : ni dans d'autres églises constantinopolitaines, ni

dans les édifices situés dans les provinces de l'Empire, on ne trouve de motifs identiques sculptés avec autant de soin et de précision. Le caractère orientalisant du décor zoomorphe et végétal sculpté, doit probablement être mis en relation avec les aspirations du commanditaire qui, lors de ses missions en Arménie, a eu des contacts avec la dynastie isalmico-abbasside et a dès lors eu l'occasion de découvrir une esthétique propre au monde musulman, dont l'ornementation sculptée de son église se fait l'écho¹²³.

↖ Fig. 12. Icône de la Vierge à l'Enfant, monastère du Protaton au Mont Athos.

↑ Fig. 13. Détail du tambour de la coupole de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas.





Durant le XI^e siècle, la production de sculptures connaît un essor important en Asie Mineure ainsi que sur les îles avoisinant son littoral occidental. Les sculpteurs de cette région font preuve d'une attention particulière à l'égard du rendu de leurs productions en utilisant différentes techniques sur une même pièce. Plusieurs épistyles de *templa* présentent en effet des motifs en bas-relief qui en côtoient d'autres en plus haut relief ou simplement gravés. On constate aussi dans la même région, ainsi qu'en Grèce et en Italie du Sud¹²⁴, la diffusion des compositions géométriques à entrelacs couvrant les plaques, les piliers et les épistyles des *templa*. Dans une région relativement reculée de l'Empire, le Magne, un sculpteur, Nicétas, se fait connaître grâce à plusieurs inscriptions gravées sur ses sculptures en bas-relief¹²⁵. À partir de cette époque, des spécificités régionales dans l'art de sculpter commencent à apparaître beaucoup plus nettement.

Les inscriptions dédicatoires relatives au fondateur impliqué dans la construction d'édifices religieux décorés de sculptures se multiplient à la même époque et sont particulièrement nombreuses en Grèce. Parmi ces édifices, la Panagia ton Chalkeon (Vierge des Chaudronniers) à Thessalonique, construite en 1028 par un fonctionnaire impérial, le protospathaire Christophoros, katépanô de Longobardie, est particulièrement originale¹²⁶. Il s'agit d'une église privée commanditée par un personnage, probablement originaire de Thessalonique, qui assumait le rôle de commandant militaire en Italie du Sud encore sous domination byzantine¹²⁷. Bien que cette église en croix grecque inscrite, construite uniquement en briques, comporte plusieurs points communs avec l'église du Myrélaiion à Constantinople, de nouvelles solutions architecturales y ont été apportées. Si ces dernières ne sont pas toujours abouties, l'effet plastique de la façade

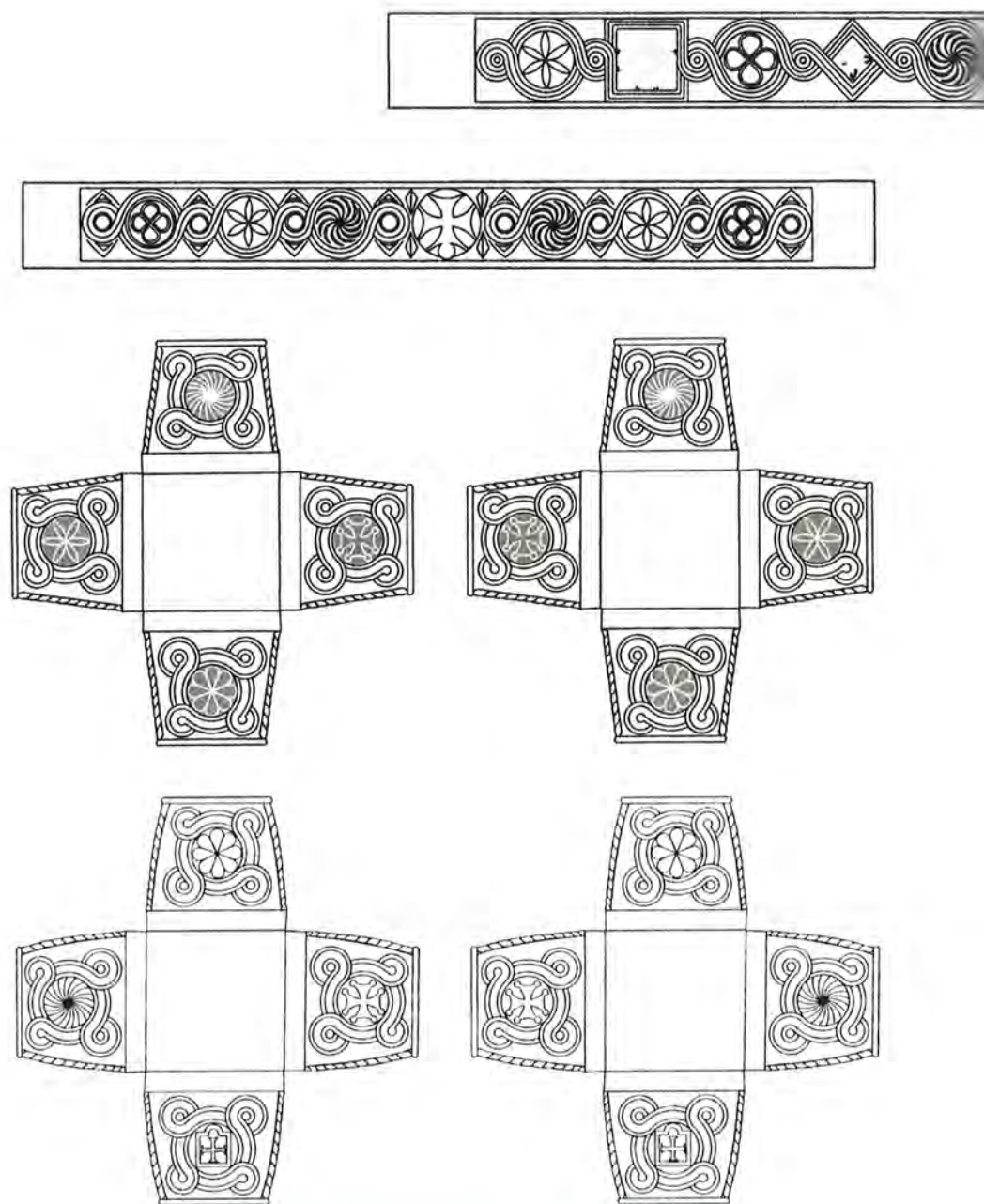
↑ Fig. 14. Dessin des motifs sculptés de la corniche soulignant la coupole de l'ancienne église de Fenari Isa Camii. D'après Mango et Hawkins, 1964, fig. 18.

→ Fig. 15. Vue de l'église de la Panagia ton Chalkeon, Thessalonique.

est très original. Il est rendu notamment par la corniche horizontale soulignant la séparation des niveaux d'élévation, par les niches aveugles des coupes du narthex ainsi que par les supports engagés et les arcatures superposées en retrait (fig. 15)¹²⁸. Le décor sculpté se limite aux linteaux surmontant les trois portes permettant de passer du narthex au naos, ainsi qu'aux quatre chapiteaux supportant la retombée de la coupole. Géométrie et symétrie sont les deux grands principes qui caractérisent

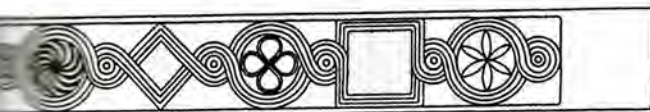
ces sculptures. La ligne de cercles en entrelacs est sculptée sur les linteaux des portes latérales, tandis que cercles, losanges et carrés, noués entre eux par des entrelacs, occupent le linteau de la porte centrale menant au naos (fig. 16). Le cercle à entrelacs entourant une rosette, un six-feuilles et des croix, se répète sur chacune des faces des chapiteaux du naos (fig. 17). Georges Vélénis a montré les correspondances qui existent entre les motifs inscrits dans ces cercles et leur emplacement dans l'espace





↑↑ Fig. 16 a-c. Dessin du décor sculpté des linteaux des portes du narthex de la Panagia ton Chalkeon.
D'après Vélénis, 2008, fig. 7 a-b.

↑ Fig. 17. Dessin du décor des chapiteaux en fonction de leur emplacement
dans l'église de la Panagia ton Chalkeon. D'après Vélénis, 2008, fig. 5.



de l'église¹²⁹. Ce décor abstrait renforce le symbolisme de la croix, sculptée à des endroits signifiants : au centre des linteaux et sur les faces des chapiteaux situés de part et d'autre de l'axe de passage vers le sanctuaire. L'harmonie des proportions dans l'élévation architecturale était en effet particulièrement respectée dans cette église (fig. 18). Les compositions géométriques en bas-relief participent aussi à l'harmonie de l'espace architectural¹³⁰.

Christophoros s'est-il tourné vers des sculpteurs issus de la capitale ou influencés par son rayonnement, pour qu'ils effectuent le décor architectural de son église ? S'il est délicat de l'affirmer, on peut néanmoins le supposer. Bien sûr, de tels décors sculptés ne sont plus conservés *in situ* à Constantinople. Cependant, plusieurs plaques ornées de compositions géométriques en bas-relief et probablement issues de la capitale, sont encastées dans la façade de la basilique Saint-Marc à Venise. Par ailleurs, le décor architectural du monastère de Vatopédi au Mont Athos présente une ornementation géométrique qui a été probablement réalisée par des sculpteurs travaillant dans l'orbite constantinopolitaine. Enfin, les

correspondances spatiales et décoratives entre les motifs ornant certaines faces des chapiteaux soutenant la retombée de la coupole existaient aussi dans diverses églises de Constantinople. La reconstitution de l'emplacement initial des quatre chapiteaux à bustes d'anges proposée par Hans Belting suggère qu'ils supportaient la retombée de la coupole de la première église du monastère de Chora (Kariye Camii), attribuée à Marie Doukaina, vers 1077-1081, et qu'un lien spatial unissait les figures d'anges sculptées sur chacun de ces chapiteaux, car elles n'étaient pas placées de manière anodine dans l'espace (fig. 19, 20)¹³¹. Øystein Hjort s'est rallié à cette hypothèse dans son étude sur les sculptures de la Kariye Camii¹³².

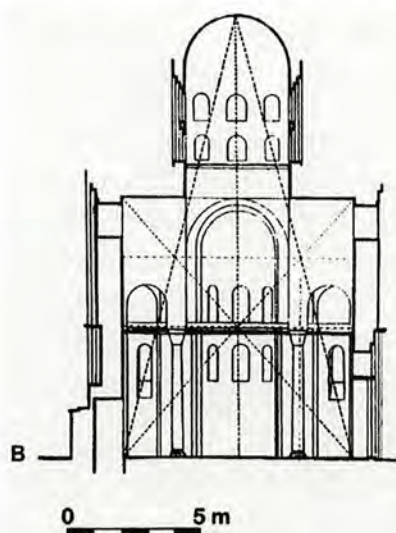
L'intervention impériale dans la construction des monastères ne paraît pas avoir eu d'impact de manière systématique sur la qualité du décor sculpté. Le soutien financier de Constantin IX Monomaque (1042-1055) apporté à la Néo Moni à Chios et à l'église Saint-Nicolas à Myra, a surtout permis l'agrandissement d'édifices existants ou déjà planifiés. À la Néo Moni, une attention particulière semble cependant avoir été donnée à



l'exécution des placages de marbre du naos et aux pavements de l'eso- et de l'exonarthex¹³³. En revanche, son décor sculpté est beaucoup plus discret et présente moins de créativité que celui du *katholikon* d'Hosios Loukas. Les éléments appartenant au *templon* original de l'église, dont Charalambos Bouras a proposé une reconstitution, sont peu nombreux et présentent un décor très répétitif composé d'une série d'arcades surmontant des palmettes à sept pointes ou des croix¹³⁴. Le soin apporté à l'encadrement de la porte menant de l'exonarthex à l'esonarthex suggère qu'elle constituait, à l'origine,

l'entrée principale du monastère¹³⁵. Les chapiteaux des pilastres supportant les claveaux de l'arc de cette entrée sont ornés d'une arcade surmontant des palmettes, tandis que le claveau central de l'arc est décoré d'une croix bouletée, côtés intérieur et extérieur¹³⁶. Les corniches du naos présentent une série de feuilles à l'extrémité supérieure arrondie, enfermant des feuillettes dont le centre est marqué d'un disque en relief¹³⁷. À l'extérieur, la sculpture se limite aux croix bouletées des chapiteaux de meneaux de l'abside¹³⁸.

Les motifs des sculptures de l'église Saint-Nicolas à Myra ne sont pas non plus



↑ Fig. 18. Schéma montrant les "proportions harmoniques" de la Panagia ton Chalkeon. D'après Ousterhout, 1999, fig. 52.

↗ Fig. 19. Reconstitution spatiale de l'emplacement initial des chapiteaux décorés d'anges dans l'ancienne église de la Kariye Camii. D'après Belting, 1972, fig. 1.

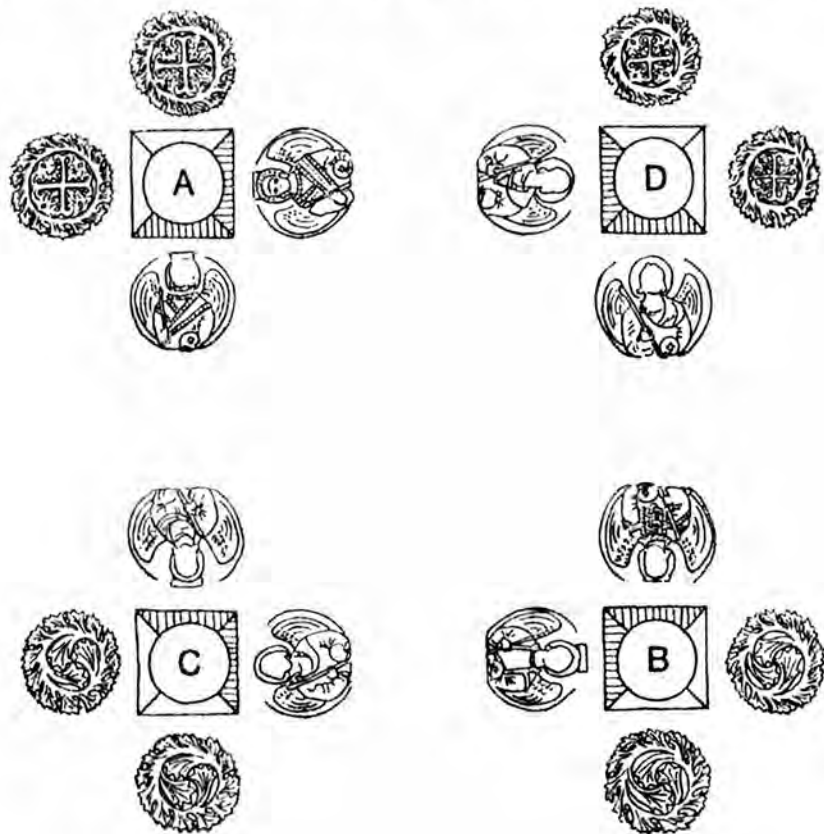
→ Fig. 20. Reconstitution de la position des quatre chapiteaux en fonction de leur décor dans l'ancienne église de la Kariye Camii. D'après Hjort, 1979, p. 238.



d'une qualité exceptionnelle : il s'agit surtout de motifs végétaux et géométriques offrant un caractère répétitif et un aspect couvrant¹³⁹. La qualité moyenne de ces sculptures peut s'expliquer par le fait que la Néa Moni et Saint-Nicolas à Myra sont des constructions qui ont été favorisées par le milieu impérial lorsqu'elles étaient déjà en cours¹⁴⁰ ou après à la destruction d'un édifice antérieur situé au même endroit¹⁴¹. Il semble donc qu'une main-d'œuvre locale était disponible pour le chantier de Myra et que des contingences liées à l'approvisionnement de matériaux convenant aux sculpteurs¹⁴² soient responsables du

caractère limité de la sculpture architecturale de la Néa Moni.

L'influence du patronage impérial semble cependant avoir été déterminante pour la réalisation du décor sculpté de l'église de la Panagia Episkopi, dédiée à la Dormition de la Vierge, sur l'île de Santorin. La datation de cette église, attribuée à Alexis I^{er} (1081-1118) ou à Alexis II (1180-1183), suscite encore la controverse en raison de l'interprétation qui a été donnée d'une inscription¹⁴³. Celle-ci a disparu, mais a été transcrite par Antoine Giustiniani, lors de sa visite de l'île en 1701. D'après Anna Tsitouridou, une erreur de calcul se





serait produite lorsqu'Antoine Giustiniani a transcrit la date qu'il avait lue. Cela l'aurait amené à dater du siècle antérieur cette église dont la date authentique doit se situer en 1177¹⁴⁴ ou 6685 de l'ère byzantine¹⁴⁵. Comme l'a exprimé Silvia Pedone, cette dernière hypothèse ne peut être vérifiée, car elle ne se fonde pas sur des données documentaires concrètes¹⁴⁶. L'excellente qualité d'exécution qui caractérise la réalisation du *templon* de cette église, sculpté en champlévé et incrusté de pâte colorée, peut en effet être mise en relation avec le

patronage de l'empereur Alexis Comnène, qui a également doté d'autres monastères situés sur des îles de la mer Égée : Saint-Jean à Patmos et la Chozoviotissa à Amorgos¹⁴⁷. Le *templon* de la Panagia Episkopi présente une exécution extrêmement soignée : les motifs végétaux et animaliers sont variés et agencés suivant une stricte symétrie (fig. 21). L'observation du décor de l'épistyle où des cabochons ornés de rosaces se détachent sur un fond incrusté de pâte rouge foncé et noire, révèle que les sculpteurs maîtrisaient tant le champlévé que le haut-relief.



II MAÎTRISE DES DIFFÉRENTES TECHNIQUES ET INTÉGRATION D'INFLUENCES EXTÉRIEURES AUX XII^e ET XIII^e SIÈCLES

Parmi les ensembles sculptés datés de la deuxième moitié du XII^e siècle et conservés dans les Balkans, il importe de présenter rapidement ceux de la Panagia Kosmosoteira à Pherrai et de Saint-Pantéléimon à Nérézi, qui appartiennent tous deux à des fondations initiées par des membres de la famille impériale. Le *typikon* du monastère de la Kosmosoteira nous informe que le Sebastokrator Isaac, troisième fils d'Alexis I^{er} et frère de l'empereur Jean II, a fondé un monastère à Pherrai en 1151-1152¹⁴⁸. Une inscription gravée sur le linteau surmontant la porte d'entrée de l'église Saint-Pantéléimon indique qu'Alexis Comnène, fils de Théodora Porphyrogénète, a embelli cette église en 1164¹⁴⁹. La mention de l'higoumène Ioannikios révèle qu'elle devait être le *katholikon* d'un monastère.

Ces deux églises monastiques conservent des sculptures en plâtre qui témoignent de la grande maîtrise et du succès de cette technique parmi les sculpteurs chargés de leur réalisation, qui étaient très probablement issus de Constantinople. Les deux chapiteaux sud-ouest de l'église de la Panagia Kosmosoteira sont sculptés en marbre et étaient couverts d'un décor en stuc encore actuellement visible partiellement (fig. 22)¹⁵⁰. En revanche, les deux autres chapiteaux sont uniquement en marbre et présentent une

alternance de lotus et de palmettes comparable à celle de chapiteaux constantinopolitains de la même époque¹⁵¹. Les travaux de restauration, menés par Anastasios Orlandos vers 1930, ont fait disparaître le revêtement en plâtre de ces deux chapiteaux qui couvrait à l'origine les quatre chapiteaux¹⁵². Stephan Sinos a montré que la mise en œuvre de ce matériau a eu lieu avant la réalisation du décor peint de cette église¹⁵³. Martin Dennert se rattache à son opinion et suggère que ce revêtement en stuc s'expliquerait par des raisons esthétiques. Il a manifestement fallu donner davantage de volume à la zone de la retombée de la coupole du côté ouest, pour qu'elle s'harmonise avec l'aspect massif des piliers situés à l'est¹⁵⁴. Du *templon* subsiste l'épistyle décoré d'une ligne de palmettes interrompue par des cabochons comprenant des motifs de nœuds ou de croix fleuronées¹⁵⁵.

La perfection de l'exécution du bel encadrement de l'icône peinte du saint patron de l'église de Nérézi continue à fasciner (fig. 23) : le sculpteur a incisé de nombreux détails dans le stuc frais et a réussi à produire des effets propres à la sculpture ajourée et à celle à deux niveaux de relief. Grâce aux observations de Nicolaj Okunev qui fut le premier à étudier le *templon* de Nérézi, on comprend que ce relief en stuc a été enchâssé dans la couche d'enduit préparée pour les fresques, ce qui confirme qu'il a été réalisé au même moment que celles-ci, soit peu avant 1164. Les motifs de palmettes et de tresses à trois brins, visibles sur cet





↑ Fig. 22. Chapiteaux sud-ouest de la Panagia Kosmosoteira à Pherrai.
 ↗ Fig. 23. Encadrement en stuc de l'icône murale de saint Pantéléimon, Nérézi.



encadrement d'icône, sont identiques à ceux des piliers-colonnettes et de l'épistyle du *templon*. Ces rapprochements suggèrent que les mêmes artisans ont travaillé à la réalisation du *templon* et des *proskynitaria*. Les plaques de chancel sont décorées de croix à double traverses fleurie côté sanctuaire et d'une composition géométrique à entrelacs entourant des motifs végétaux ou animaliers, côté naos⁵⁶. Des décors analogues à ce dernier, datés du XII^e ou du tout début du XIII^e siècle, se retrouvent à la même période sur les plaques du *templon* de l'église de la Zoodochos Pigi à Samari en Messénie et sur deux plaques encastées dans l'église de la Faneromeni située sur l'île de Salamine⁵⁷.

La maîtrise des différentes techniques augmente encore durant le XII^e siècle ; leur exécution se perfectionne ensuite durant le XIII^e siècle. Sur plusieurs épistyles de *templa* conservés dans diverses églises provinciales, comme celles du Magne, se côtoient bas-relief, champlevé et haut-relief⁵⁸. Les sculptures de l'église de l'Archange à Andros datée de 1158, de même que d'autres bas-reliefs produits dans cette île à la même époque se caractérisent par un décor végétal souple et couvrant qui se mêle à des motifs zoomorphes (fig. 90, 103).

La technique ajourée réapparaît dans le Péloponnèse au même moment, comme en témoignent les plaques du *templon* de l'église



Saint-Pierre de Kastanéa (fig. 24)¹⁵⁹. D'autres exemples de sculptures ajourées ont été étudiés dans le Péloponnèse¹⁶⁰. Cette technique est parfois combinée avec le bas et le haut-relief, comme on peut l'observer sur l'encadrement d'icône daté du XII^e siècle¹⁶¹, conservé dans l'église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas, sur lequel des traces de dorure ont été signalées (fig. 25). Le soin apporté à son exécution et la perfection technique de cet ensemble indiquent une main-d'œuvre constantinopolitaine. Des caractéristiques analogues se retrouvent en effet dans les sculptures conservées dans la capitale : l'observation des encadrements d'icônes de la Kalenderhane Camii – ou de l'ancienne église probablement dédiée à la Théotokos Kyriotissa – montre par exemple que les sculpteurs constantinopolitains aimaient aussi entremêler les effets produits par la sculpture ajourée à ceux du haut-relief (fig. 26)¹⁶².

La minutie et le soin accordés au rendu de ces encadrements d'icônes, en marbre ou en plâtre, reflètent une évolution dans l'élaboration des formes de ces éléments liturgiques, qui occupent une place importante dans l'espace architectural dès le x^e siècle, comme on peut par exemple le constater dans le monastère du Protaton (fig. 12) au Mont Athos, à Saint-Pantéléimon à Nérézi (fig. 23), ainsi qu'à Samari, en Messénie (fig. 27)¹⁶³. Les *proskynitaria* de Sainte-Sophie de Monemvasia (vers 1150) s'intègrent aussi particulièrement bien au type d'architecture de cette église à coupole sur trompes d'angles puisqu'ils sont présents sur chaque pilier de l'octogone du

naos¹⁶⁴. Avec l'essor de la technique de la fresque durant la période tardo-connène, ces icônes monumentales acquièrent une importance particulière¹⁶⁵. La peinture commence alors à faire écho au développement du décor sculpté des icônes monumentales : les écoinçons des arcs des *proskynitaria* peints pouvaient en effet servir de prétexte au déploiement de motifs végétaux, comme le montrent les encadrements des icônes monumentales de Saint-Georges à Kurbinovo et des Saints-Anargyres à Kastoria, ornés de motifs végétaux luxuriants peints avec une grande habileté¹⁶⁶.

La délicatesse du décor sculpté de ces encadrements est destinée à mettre en valeur le rôle d'intercesseurs privilégiés des icônes monumentales peintes. Ces dernières sont alors représentées grandeur nature, comme on peut le voir à Lagoudéra¹⁶⁷. Les arcs sculptés de ces *proskynitaria* contribuent aussi à les isoler du reste du programme iconographique, afin de les rendre plus proches des fidèles et d'augmenter ainsi leur fonction d'intercesseur privilégié, tout en soulignant leur présence lors de la célébration liturgique. Les grands changements liés à la structure et à la forme de ces *proskynitaria* sculptés ont lieu au XII^e siècle et ne vont plus beaucoup varier par la suite. Les dialogues entre ces images saintes, enrichis par des inscriptions, continuent à se répandre dans les décors peints de la période paléologue à Byzance et en Serbie¹⁶⁸.

C'est aussi à partir du XII^e siècle que la technique de la sculpture en champlévé à incrustations de tesselles colorées est utilisée



dans la réalisation des pavements des édifices religieux. En témoigne notamment le revêtement du sol de l'église sud du monastère du Pantocrator à Constantinople orné de motifs zoomorphes et anthropomorphes ainsi que d'une composition plus rare comportant des symboles du zodiaque alternant avec les personnifications des quatre saisons¹⁶⁹. Une technique analogue est utilisée pour orner les pavements des églises monastiques datées de la même période, situées en province, comme on peut par exemple le constater dans le *katholikon* du monastère de Varnakova en Phocide¹⁷⁰, dans l'église de Samari en Messénie¹⁷¹, dans l'église d'Aleospita près de Lamia, dans celle de Triada près de Psachna en Eubée et dans celle de Kokkino Nero en Thessalie¹⁷². Les vestiges d'autres églises du XIII^e siècle – celle de la Pantanassa d'Arta, très probablement construite sur ordre du despote d'Épire, Michel II – témoignent aussi de l'attention accordée au décor sculpté intérieur rehaussé par des arcs couverts d'un relief végétal et par des plaques sculptées en champlévé, incrustées de pierres colorées et insérées dans le pavement du naos¹⁷³ (fig. 28).

L'épanouissement de l'art constantinopolitain va s'interrompre au début du XIII^e siècle (1204), lors de la prise de la capitale de l'Empire byzantin par les croisés, alliés aux Vénitiens. Les conséquences de cet événement vont se faire sentir en Grèce, où plusieurs régions sont colonisées par les chevaliers francs, ce qui favorise l'apparition d'éléments techniques et

stylistiques occidentaux dans les sculptures architecturales. Ceux-ci demeurent peu nombreux et s'insèrent dans une tradition byzantine bien ancrée. Le raffinement du décor intérieur des églises, déjà observé au cours de la période mésobyzantine, continue à se développer, notamment dans l'ornementation sculptée des *templa* et des pavements en marbre des églises.

Le goût pour la préciosité et l'importance accordée aux détails caractérisent les sculptures de cette époque tant à Constantinople après la reconquête byzantine en 1261 que dans la périphérie de l'Empire. En témoignent par exemple les encadrements sculptés des icônes monumentales en mosaïque de la Kariye Camii à Istanbul (fig. 29) et l'aménagement du *templon* de l'église de la Porta Panagia en Thessalie fondée en 1283 par Jean I^{er} Doukas, fils illégitime de Michel II Doukas, despote d'Épire¹⁷⁴. Dans cet édifice, les icônes monumentales en mosaïque du Christ et de la Vierge, surmontées d'encadrements moulurés en marbre blanc, prennent place sur les piliers flanquant le sanctuaire. Dans les écoinçons de l'arc surmontant la Vierge à l'Enfant, des cabochons ornés d'un nœud et d'une rosace sont sculptés en haut-relief. En revanche, les écoinçons de l'arc de l'icône du Christ sont couverts d'incrustations colorées au centre desquelles se détache un lion, d'allure emblématique, dressé sur ses pattes arrière. De tels détails, évoquant l'art de l'héraldique, sont visibles à la période paléologue sur les sculptures

→ Fig. 24. *Templon* de l'église Saint-Pierre à Kastanée dans le Péloponnèse.









↑ Fig. 25. Encadrement d'icône. Église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas.
D'après Bouras – Boura, 2002, fig. 244.

↓ Fig. 26. Encadrement d'icône, détail. Kalenderhane Camii, Istanbul. D'après Vanderheyde, 2007a, fig. 8b.

→ Fig. 27. Encadrement d'icône peinte, Samari, Messénie.





de la Parigoritissa d'Arta (fig. 84), sur les frises de la Pammakaristos à Constantinople, actuelle Fethiye Camii (fig. 87), ainsi que sur le linteau surmontant la porte d'entrée de l'église de la Péribleptos à Mistra¹⁷⁵.

Ce luxe révèle l'intervention du commanditaire attaché à la famille des despotes d'Épire. Un édifice particulièrement original, la Parigoritissa d'Arta, est le résultat du patronage d'autres membres de cette famille : l'inscription située au-dessus de la porte intérieure ouest du naos indique les noms du despote Nicéphore, de son épouse Anne et de leur fils Thomas, qui dédient cette église entre 1294 et 1296¹⁷⁶ (fig. 30). Le décor est sculpté en champ-levé et était incrusté de mastic coloré. Cette technique et le rendu figé des motifs zoomorphes reflètent les tendances observées sur les sculptures constantinopolitaines du XIII^e siècle : elles sont en effet comparables, par exemple, aux frises du *parekklesion* de la Pammakaristos à Constantinople (fig. 87).

En revanche, les voussures sculptées des arcs nord et ouest de la Parigoritissa ont probablement été exécutées par des sculpteurs originaires de la région des Pouilles, comme l'a suggéré pertinemment Linda Safran¹⁷⁷. Leur emplacement, situé très haut dans l'édifice et n'ayant pas de réelle fonction, laisse penser qu'elles ont été réutilisées et qu'elles faisaient partie des portails surmontant, à l'origine, deux des portes d'une église plus ancienne. Celle-ci peut être identifiée comme étant la première église construite par Michel II. L'étude architecturale de la Parigoritissa a



en effet démontré qu'une église à coupole octogonale sur trompes d'angle avait précédé l'édifice actuel attribué au despote Nicéphore¹⁷⁸. Il est donc probable que les arcs sculptés appartiennent à l'édifice construit par Michel II avant sa défaite à la bataille de Pélagonia en 1259. Jusqu'à cette date, il a conclu plusieurs alliances afin d'obtenir l'appui de princes occidentaux dans le but de reconquérir Constantinople, alors aux mains des Latins : sa fille, Anne, se marie avec Guillaume II de Villehardouin en 1258 et son autre fille, Hélène, épouse Manfred de Sicile vers 1259. Ces alliances sont à l'origine d'influences occidentales qui se marquent dans la technique d'exécution et, surtout, dans le choix des motifs ornant plusieurs sculptures. Ces interactions culturelles sont particulièrement perceptibles sur les sculptures de l'arc nord de l'église de la Parigoritissa (fig. 31).

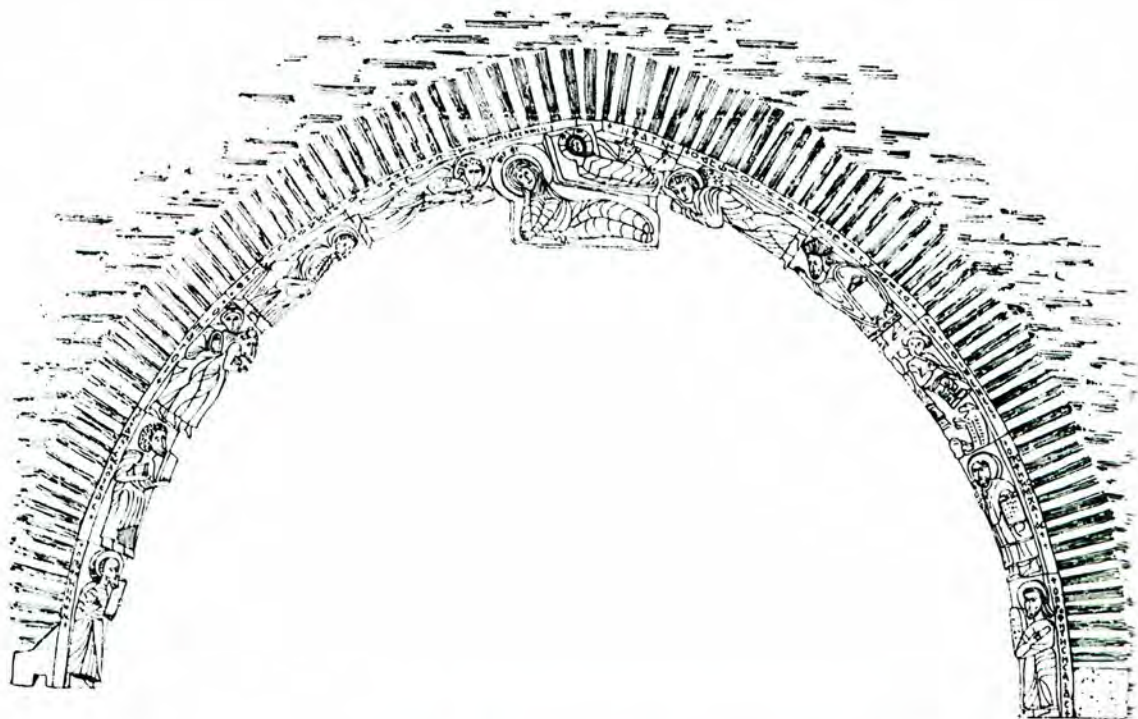


La représentation sculptée de l'Agneau au nimbe crucifère enserrant une croix est particulièrement significative à cet égard (fig. 32). Cet animal enlace une croix sur laquelle on peut lire les abréviations "Ι(ΗΣΟΥ)C(XPIΣΤΟC)Ν(Ι)Κ(Α)" ("Jésus-Christ vainc"), formule christique répandue dans l'art byzantin. Néanmoins, la représentation du Christ sous la forme d'un agneau n'était plus recommandée à Byzance depuis la fin du VII^e siècle, comme le stipule le canon 82 du Concile quinisexte, tenu à Constantinople en 692¹⁷⁹. Cette image apparaît toutefois encore à la période mésobyzantine dans certains décors peints des églises de Cappadoce, mais il s'agit d'un motif particulier à cette région, qui doit être associé au Christ-Logos incarné¹⁸⁰. En revanche, à la Parigoritissa, l'agneau est associé au Christ sacrifié, car il surmonte les symboles des évangélistes Jean et Matthieu ainsi que huit personnages de l'Ancien Testament tenant des prophéties relatives à la Crucifixion¹⁸¹. En comparant cette iconographie à celle du portail de la cathédrale de Ruvo dans les Pouilles, daté du XIII^e siècle, Linda Safran a montré les liens artistiques qui unissaient l'Épire et l'Apulie durant cette période¹⁸². D'une manière générale, les arcs sculptés de la Parigoritissa s'ajoutent aux témoignages d'acculturation déjà repérés dans la sculpture de la même époque¹⁸³ et trahissent le travail de sculpteurs d'Italie méridionale soumis aux exigences du despot Michel II d'Épire.



Fig. 28. Détail du pavement de l'église de la Pantanassa d'Arta. D'après Vokotopoulos, 2007, fig. 29.

Fig. 29. Icône monumentale de la Vierge à l'Enfant du monastère du Christ de Chora (Kariye Camii).



↑↑ Fig. 30. Détail de l'inscription dédicatoire de l'église de la Parigoritissa d'Arta.
D'après Orlandos, 1963, fig. 107.

↑ Fig. 31. Scène de la Nativité sculptée sur l'arc nord de la Parigoritissa à Arta. D'après Orlandos, 1963, fig. 78.

↗ Fig. 32. Agneau sculpté sur la clé de l'arc ouest de l'église de la Parigoritissa d'Arta.



Contrairement à ce que laissent penser l'épigraphie¹⁸⁴ et l'étude de la peinture et de l'architecture du XIII^e siècle en Grèce, qui a mis en lumière l'intervention de commanditaires issus de classes sociales moins favorisées qu'auparavant¹⁸⁵, la production des sculptures architecturales semble davantage liée aux commandes de riches familles d'origine constantino-politaine établies dans les diverses régions du pays : celle des Despotes d'Épire, celle des Maliasinoi en Thessalie et, plus tard, celle des Despotes de Morée à Mistra. Ces commanditaires ont certainement encouragé l'éclosion de spécificités stylistiques régionales durant cette période. Théocharis Pazaras a mis en évidence le rayonnement d'un atelier de sculpteurs spécialisé dans la réalisation de reliefs en champlévé incrustés de pâte colorée. Cet atelier, probablement basé à Thessalonique, a œuvré à Ohrid, au Mont Athos et dans le Pélion¹⁸⁶.

En Grèce centrale et dans le Péloponnèse, la sculpture à deux niveaux de relief, ornée de *zodia*, continue à se développer au XIII^e siècle¹⁸⁷. À Mistra, cette tendance régionale se mêle au développement luxuriant des compositions végétales, caractéristique des sculptures constantino-politaines de la même période. Cette ornementation végétale couvre toute la surface visible des sculptures, ce qui provoque un effet de surcharge décorative. Les sculptures, datées de la fin du XIII^e siècle, de l'église des Saints-Théodores reflètent particulièrement bien cette tendance qui va perdurer durant le XIV^e siècle¹⁸⁸. Par ailleurs, l'utilisation de remplois renforce le caractère hétéroclite de l'ensemble, comme on peut par exemple le voir au-dessus de la porte nord de l'église Saint-Démétrios (fig. 33).

Deux grands courants d'influence se rencontrent à Arta au XIII^e siècle. Ils





reflètent les alliances politiques et matrimoniales des despotes d'Épire. Les sculptures de la Parigoritissa en fournissent une belle illustration : on y trouve à la fois des sculptures anthropomorphes et des sculptures en champlevé réalisées par des ateliers de sculpteurs de haut niveau, issus des régions byzantines, mais aussi d'Italie du Sud. L'Épire nous a laissé de très belles sculptures figurées qui sont sans aucun doute le fruit de la rencontre de cultures différentes. Ce métissage est particulièrement sensible sur deux sculptures provenant du monastère des Blachernes. Si l'on compare l'image sculptée d'un guerrier franc (fig. 34)¹⁸⁹, sur une plaque fragmentaire (27 × 27 centimètres ; épaisseur de 6 centimètres)¹⁹⁰ à celle de l'archange Michel figuré sur l'épistyle du *templon* du *katholikon* de ce monastère (fig. 35)¹⁹¹, le travail d'un même

sculpteur peut être décelé : la manière de représenter les oreilles de ces deux personnages, placées au-dessus de leur chevelure, est un premier indice. La forme en amande des yeux, dont les paupières sont soulignées par un fin contour en léger relief, est aussi très similaire. Le soin accordé aux détails des vêtements, aux traits du visage et aux mèches de cheveux est identique sur les deux reliefs. Le rendu des plis, creusés par des sillons aux extrémités recourbées, est le même sur les avant-bras des deux personnages. La figuration des visages de profil, en haut-relief, est remarquable et dénote la grande maîtrise du sculpteur. Les deux niveaux de relief qui caractérisent l'épistyle laissent penser que ce sculpteur s'est formé dans le Péloponnèse ou en Grèce centrale, où cette technique était très répandue sur les sculptures architecturales du XII^e et du



⌞ Fig. 33. Détail de l'encadrement et du linteau surmontant la porte nord de Saint-Démétrios à Mistra.

↑↑ Fig. 34. Plaque avec guerrier. Monastère des Blachernes, Arta. D'après Papadopoulou, 2015, fig. 80.

↑ Fig. 35. Archange Michel, détail de l'épistyle du templon. Monastère des Blachernes, Arta.

début du XIII^e siècle. La compétence dont il fait preuve dans le rendu plastique du corps humain et des visages laisse penser que son art a évolué au contact de sculpteurs venus d'Italie du Sud, dont la présence est attestée par les sculptures de la Parigoritissa d'Arta datées du milieu du XIII^e siècle.

:: DÉCOR ARCHITECTURAL
RÉPÉTITIF ET ESSOR
DU BAS-RELIEF FIGURÉ
SUR LES SÉPULTURES
AUX XIII^e ET XIV^e SIÈCLES

Tant à Constantinople que dans les autres régions de l'Empire, la sculpture décorative tend à se limiter à l'utilisation de motifs végétaux répétitifs et ne présente plus la même variété qu'aux périodes antérieures. Une baisse de créativité dans le décor sculpté de l'église sud du monastère de Constantin Lips (Fenari Isa Camii), construite à la fin du XIII^e siècle, est évidente : les sculpteurs qui y ont travaillé étaient en effet beaucoup moins précis que leurs homologues du X^e siècle, chargés de la sculpture architecturale de l'église nord du même monastère. Afin d'harmoniser les programmes décoratifs des deux églises, les sculpteurs du XIII^e siècle ont imité l'ornementation la moins compliquée de l'une des frises de l'église nord¹⁹². Cependant, à la même période, l'occupation génoise du quartier de Galata à Constantinople est à l'origine d'une nouvelle tendance qui apparaît dans le style luxuriant du décor végétal sculpté¹⁹³.

Il faut aussi souligner le développement de la sculpture sur bois. Déjà présente au XII^e siècle, la production d'icônes (fig. 36) et de meubles liturgiques en bois se diffuse plus largement dans les Balkans ainsi qu'à Chypre aux XIII^e et XIV^e siècles. Icônes, lutrins et portes sont sculptés dans ce matériau et présentent des motifs analogues à ceux qui ornent les sculptures en marbre.

Les décors sculptés au XIV^e siècle dans plusieurs provinces de l'Empire se caractérisent par une accumulation de motifs répétitifs dont l'exécution manque de précision. Cette tendance, déjà observée dans les églises de Saint-Démétrios et des Saints-Théodores de Mistra à la fin du XIII^e siècle, se retrouve dans la sculpture architecturale réalisée au XIV^e siècle. Par ailleurs, l'utilisation de remplois retravaillés au XIV^e siècle a été décelée à Sainte-Sophie de Mistra, sur l'épistyle du *templon* attribué à l'atelier de sculpteurs qui a travaillé à Samari, en Messénie et à Nomia, dans le Magne, vers 1200 : on y distingue clairement l'ajout d'une longue palmette aux lobes arrondis qui contraste avec le style de l'ornementation végétale de l'atelier de Samari (fig. 56-57)¹⁹⁴. On trouve aussi à la même époque, ici et là, des motifs occidentaux, telle la fleur de lys, mêlés aux compositions géométrico-végétales typiques de la période mésobyzantine, comme on peut l'observer dans l'église de la Vierge Péribleptos à Mistra¹⁹⁵. Le monument funéraire de Saint-Georges de Géraki présente aussi un aspect singulier où



se côtoient blasons occidentaux et motifs géométriques byzantins¹⁹⁶.

La subordination du décor architectural au décor peint des églises se manifeste aussi dans plusieurs édifices des XIII^e-XIV^e siècles, tel Saint-Nicolas-Orphanos à Thessalonique, dont l'épistyle du *templon* est décoré de motifs végétaux répétitifs maladroitement sculptés et aux contours mal définis¹⁹⁷. L'excellente qualité des fresques des églises contraste généralement avec celle de l'ornementation sculptée. Les peintres imitent d'ailleurs très bien les décors qui étaient généralement réservés à la sculpture architecturale, comme l'attestent par exemple l'ornementation des *templa* des églises Saint-Georges à Staro Nagoričino (1313-1318)¹⁹⁸ et celle d'une console dans l'église du monastère de Marko (1346-1376) non loin de Skopje (fig. 37). Le rinceau de palmettes peint sur l'arc surmontant un *arcosolium* dans l'Omorphi Ekklesia dédiée à saint Georges (seconde moitié du XIII^e siècle) à Athènes est aussi particulièrement significatif à cet égard¹⁹⁹. Dans la même église, les motifs peints vont jusqu'à recouvrir les frises en marbre ornées de motifs géométrico-végétaux sculptés, qui sont des remplois. Le même phénomène s'observe au monastère de Marko : la fresque représentant saint Syméon le Stylite couvre le décor sculpté du chapiteau nord-ouest du *katholikon* (fig. 38). L'aspect esthétique de la sculpture architecturale ne semble donc plus avoir été une nécessité absolue et les effets de contraste entre matières sont effacés au profit de l'unité picturale.

Peu après la reconquête byzantine de 1261, on assiste à un développement du bas-relief religieux funéraire à Constantinople²⁰⁰. Plusieurs bas-reliefs figurés et peints appartenaient en effet à des *arcosolia*. On peut les comparer à certains ensembles funéraires polychromes sous arcade réalisés en France aux XII^e-XIII^e siècles – tel le cénotaphe de l'abbé Arnoul à Saint-Père de Chartres – ou aux éléments provenant de l'enfeu de la tombe de l'archevêque Henri de France, frère du roi Louis VII, ornant la porte droite du transept nord, dite "Porte romane", de la cathédrale de Reims²⁰¹. Des différences iconographiques sont néanmoins à observer : le défunt est représenté allongé sur son sarcophage situé à l'intérieur de la niche, tandis qu'au sommet de l'arc est sculptée la personnification de son âme. Celle-ci, entourée d'anges portant des cierges, des croix et des encensoirs, fait référence à la liturgie céleste officiée par les saints incorporels. Cette dernière fait écho au cérémonial funéraire terrestre et plus particulièrement au rituel de l'*Elevatio corporis*, effectué juste avant les matines²⁰². Ce type de dispositif funéraire sous arcade a été créé dans le Nord de la France (où il a connu une large diffusion) ainsi que dans la région sud-ouest de l'Allemagne durant le XII^e siècle. On rencontre aussi des aménagements funéraires sous arcade similaires dans le Nord de l'Italie à la fin du XIII^e siècle ainsi qu'en Espagne aux XIII^e et XIV^e siècles²⁰³. Comme cela a déjà été suggéré, des réalisations similaires ont certainement existé dans l'Orient méditerranéen





↑↑ Fig. 37. Décor de denticules peint. Katholikon du monastère de Marko.

↑ Fig. 38. Fresque de saint Syméon le Stylite couvrant un chapiteau sculpté. Katholikon du monastère de Marko.

lors de la domination latine et on peut penser que les sculpteurs byzantins y ont été réceptifs²⁰⁴.

À Byzance, la représentation sculptée des deux archanges de part et d'autre du buste du Christ Emmanuel est récurrente sur les *arcosolia* à partir du XIV^e siècle. Cette composition traduit la prière d'intercession que le défunt adresse au Christ pour son salut. D'autres intercesseurs, comme les apôtres, pouvaient aussi être sculptés. Un ensemble particulièrement réussi est l'arc montrant des bustes d'apôtres, trouvé en 1928 dans l'église nord du monastère de Constantin Lips (actuelle mosquée Fenari Isa), lors des fouilles menées par Théodore Macridy (fig. 39). Selon ce dernier, cet élément architectural devait à l'origine être placé sur l'arc triomphal de l'abside²⁰⁵. André Grabar pensait que ces sculptures ornaient plutôt un *ciborium*, car il mettait ce décor en rapport avec la Cène, l'image faisant allusion au rituel de la communion eucharistique effectué sur l'autel²⁰⁶. Ces hypothèses sont néanmoins sujettes à caution : l'ampleur de cet arc, dont le diamètre intérieur atteint 2,42 mètres, permet en effet de l'associer à l'un des *arcosolia* de l'église sud du monastère de Constantin Lips, qui présente des dimensions proches, oscillant entre 2,15 mètres et 2,80 mètres²⁰⁷. De plus, cette église fut construite au XIII^e siècle par Théodora, l'épouse de Michel VIII Paléologue, afin de servir de mausolée aux membres de la dynastie des Paléologues. Il est donc probable que ces bustes d'apôtres ornaient un *arcosolium*, peut-être celui qui surmontait la tombe de

Théodora, installée peu avant 1303 dans l'église dédiée à saint Jean-Baptiste, comme l'a suggéré Hans Belting²⁰⁸. Son diamètre intérieur (2,25 mètres) et la présence très probable de la tête du Christ²⁰⁹ à la clef de l'arc, présentent des analogies avec des ensembles conservés à la Kariye Camii²¹⁰.

Les visages des apôtres comptent parmi les plus beaux exemplaires de sculptures figurées que nous ait laissés Byzance. Les traits de chacun sont individualisés, leur visage est lisse et contraste avec les traces de ciseau grain d'orge visibles sur leurs cheveux et dans leur barbe. La zone du regard est particulièrement travaillée : paupières marquées, dont la partie supérieure recouvre la pupille, ce qui confère à ces visages un regard transcendant le réel (fig. 40).

Si des parallèles avec les ivoires et les objets orfèvrés réalisés suivant la technique du repoussé²¹¹ viennent spontanément à l'esprit, des analogies entre l'art de sculpter et l'art de peindre sont aussi visibles. Des tendances artistiques communes ont déjà été mises en évidence dans les sculptures et les fresques à cette époque²¹². Il est aussi permis de penser que les sculpteurs s'inspiraient des figures hagiographiques peintes. La comparaison entre les visages des apôtres peints sur une icône du début du XIV^e siècle, conservée à Moscou, et ceux qui sont sculptés sur l'arc de l'*arcosolium* provenant de Fenari Isa Camii est particulièrement significative à cet égard²¹³. Le visage sculpté de l'apôtre André (fig. 40) offre des similitudes avec l'image du même personnage représentée sur l'icône de





Moscou (fig. 41) : le traitement de la chevelure par mèches hirsutes, de même que la zone du regard, soulignée par les sourcils et les paupières, sont analogues. Les mêmes caractéristiques s'observent sur une tête d'apôtre, appartenant sans doute à un arc d'*arcosolium*, conservée au musée Bode de Berlin (fig. 42). Si on la compare à celle des apôtres figurés sur l'icône de Moscou (fig. 41), on constate qu'un effort similaire a été apporté dans le rendu plastique du visage par des pommettes saillantes et une barbe touffue.

Des parallèles entre image sculptée et image peinte sont de plus en plus évidents aux XIV^e et XV^e siècles. En témoignent notamment plusieurs icônes sculptées en très faible relief, comme celle d'Hosios

David (fig. 43) conservée à Thessalonique, dont le nimbe et les vêtements présentaient des traces de couleur²¹⁴. Cette icône sculptée montre aussi des traits iconographiques que l'on peut rapprocher de ceux d'effigies de ce même saint peintes à Verria au XIV^e siècle et au monastère de Docheiarion au Mont Athos à la période postbyzantine²¹⁵. Les icônes sculptées du Christ conservées à Serrès (fig. 44) et à Mistra (fig. 152) reflètent la même tendance. Plusieurs inscriptions indiquent par ailleurs que maîtres maçons, qui pouvaient remplir la fonction de sculpteurs, et peintres collaboraient en Macédoine et en Serbie au début du XIV^e siècle²¹⁶.

Le monastère de Chora nous a laissé des ensembles sculptés d'une qualité

↑ Fig. 39. Arc sculpté avec apôtres en buste, Musée archéologique d'Istanbul.



↑↑ Fig. 40. Détail du visage de l'apôtre André, Musée archéologique d'Istanbul. D'après Grabar, 1976, pl. C-b.

↑ Fig. 41. Icône représentant la Synaxe des Douze apôtres, musée Pouchkine de Moscou.

ㄱ Fig. 42. Tête d'apôtre ou de saint sculptée, musée Bode de Berlin.

→ Fig. 43. Icône sculptée représentant Hosios David, Musée byzantin de Thessalonique.



ΟΟΒΙΩ ΠΡ
ΗΜΩΝ



↑ Fig. 44. Icône sculptée représentant le Christ en buste, Musée byzantin de Serrès.
 → Fig. 45. Arc sculpté de l'arcosolium sud-ouest du parekklesion du monastère de Chora.

exceptionnelle, réalisés à la fin du premier quart du XIV^e siècle : il s'agit de deux *arcosolia* situés dans la partie occidentale du *parekklesion* du *katholikon*. Ceux-ci ont été ajoutés lorsque le décor peint de la chapelle était terminé, car ils empiètent sur ce dernier²¹⁷. L'*arcosolium* inséré dans le mur nord-ouest surmontait très probablement le sarcophage de Théodore Métochites, mais il est le moins bien conservé : les bustes des archanges flanquant le Christ, surmontant l'arc, ont été très endommagés durant la période ottomane (fig. 8).

La tombe située juste en face est surmontée d'une inscription qui permet de l'identifier comme étant celle de Michel Tornikès, ami et collègue de Théodore Métochites, et de son épouse. Elle présente un meilleur

état de conservation et un décor sculpté rehaussé de couleurs analogue (fig. 45). Un double portrait des défunts, à la fois peint et mosaïqué, révèle leur statut social avant leur retraite monastique. Le rendu de ces figures anthropomorphes selon trois techniques différentes (bas-relief peint, fresque et mosaïque) est particulièrement intéressant. Le fait d'avoir réservé la sculpture à la représentation de personnages saints n'est pas anodin : l'aspect pérenne du matériau leur confère une dimension d'éternité. La taille de leur buste, presque comparable à celle de personnages réels, ainsi que la peinture qui les recouvre, leur donnent une véritable présence dans l'espace. En les observant, on comprend mieux le témoignage du pèlerin russe visitant Saint-Daniel à Constantinople



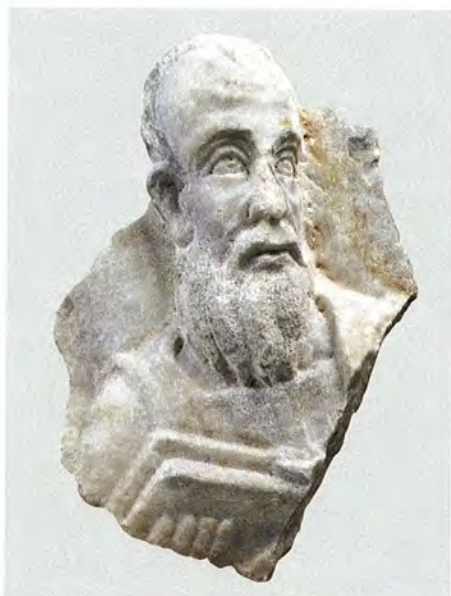
durant la première moitié du ^{xv}^e siècle, qui rapporte que deux anges en pierre “qui semblent vivants”, étaient placés, l’un au chevet, l’autre au pied du tombeau de Daniel²¹⁸. L’emploi de cette formule littéraire pour décrire les sculptures angéliques étonne, car le naturalisme ne caractérise généralement pas les images saintes. Il paraît donc peu probable que le pèlerin laisse entendre par là que ces sculptures étaient naturalistes. En revanche, ce passage souligne la perfection d’exécution de ces anges de pierre et qui invitent à faire penser qu’ils étaient susceptibles de s’animer.

Plusieurs arcs fragmentaires du Musée archéologique d’Istanbul, sur lesquels ont été sculptés des anges, proviennent d’ensembles funéraires comparables à ceux de la Kariye Camii (fig. 46)²¹⁹. Saints personnages et archanges sculptés se caractérisent par un style classique que l’on a souvent expliqué par le retour en grâce de la sculpture antique de l’époque théodosienne à Constantinople durant cette période²²⁰. Si l’environnement urbain dans lequel évoluaient les sculpteurs a certainement exercé sur eux une influence importante, le rôle de la peinture monumentale a peut-être été plus déterminant encore. Cet art connaît un grand essor dès la seconde moitié du ^{xii}^e siècle et on commence à observer que la sculpture s’y subordonne en servant d’encadrement aux icônes monumentales. L’épanouissement de la sculpture figurée de Constantinople à la période tardobyzantine s’explique

donc aussi par le rôle important joué par la production picturale réalisée durant la période paléologue, dont les figures hagiographiques ont certainement servi de modèle aux sculpteurs. La comparaison entre une tête d’apôtre, sculptée sur un remploi de plaque d’ambon (fig. 47a)²²¹, et le visage de l’apôtre Paul peint dans l’église de Sopoćani à la fin du ^{xiii}^e siècle (fig. 48) est particulièrement suggestive à ce propos : on constate un même allongement du visage, des arcades sourcilières marquées, des pupilles dirigées vers le haut sous de lourdes paupières, des pommettes saillantes, de grandes oreilles, une barbe touffue se terminant par plusieurs mèches pointues, un front bosselé, la mise en évidence d’une calvitie naissante, ne laissant apparaître que quelques mèches de cheveux. Des effets de contraste sont visibles dans le rendu pictural ou sculpté des cheveux, de la barbe et du visage des personnages.

La question du lieu de formation des sculpteurs chargés d’exécuter les ensembles funéraires constantinopolitains des ^{xiii}^e-^{xiv}^e siècles après la reconquête de la capitale par les Byzantins n’a, jusqu’ici, pas encore trouvé de réponse satisfaisante. La tête masculine nimbée du dépôt du musée d’Iznik²²² fournit une piste de recherche : l’intensité du regard, renforcée par les grands yeux en amande dirigés vers le haut, de même que le traitement des cheveux et de la barbe, sur lesquels des traces d’outils sont visibles, sont à rapprocher des caractéristiques observées





sur les têtes d'apôtres des monuments funéraires de Constantinople (fig. 40 et fig. 47a). Le fait que ce bas-relief soit conservé à Iznik, qui était la capitale de l'empire de Nicée, laisse penser que des sculpteurs de haut niveau y étaient actifs dès le XIII^e siècle et qu'ils suivirent Manuel Paléologue lors de sa reconquête de Constantinople en 1261. Malheureusement, les productions artistiques de l'empire de Nicée sont encore très mal connues et des recherches approfondies seraient nécessaires pour conforter cette hypothèse. Malgré l'occupation seldjoukide, des équipes de sculpteurs étaient toujours actives dans d'autres villes d'Asie Mineure durant les XII^e et XIII^e siècles. Les fouilles menées à Anaia (Kadikalesi) ont notamment mis au jour une icône sculptée fragmentaire d'une grande qualité d'exécution, figurant un saint dont le nimbe était incrusté de pierres colorées²²³.

La dextérité dont étaient parvenus à faire preuve les sculpteurs ne laissa certainement pas indifférent le jeune Stefan Uroš IV Dušan, futur empereur des Serbes, lorsqu'il trouva refuge avec sa famille, jusqu'en 1320, au monastère du Pantocrator à Constantinople. Huit ans après son accession au pouvoir en 1331, il fit construire le monastère des Saints-Archanges près de Prizren pour y établir sa sépulture. Celui-ci fut détruit lors de la prise de Prizren par les Turcs en 1455 et démantelé au XVII^e siècle pour servir à la

construction de la mosquée de Sinan Pacha. Les fouilles qui y furent menées permirent de découvrir les vestiges des deux églises de ce monastère et les nombreux éléments sculptés qui les décoraient. Ceux-ci révèlent l'intervention de sculpteurs issus de la côte dalmate, qui ont probablement collaboré avec des sculpteurs byzantins. Les éléments appartenant au pavement en marbre de l'église des Archanges sont en effet sculptés en champlévé et ornés de motifs géométriques enrichis d'animaux fantastiques, caractéristiques que l'on retrouve dans le décor du pavement de l'église du monastère du Pantocrator à Constantinople²²⁴. De plus, une statue fragmentaire de l'empereur Stefan Dušan agenouillé et portant le *loros* a également été retrouvée parmi les vestiges de l'église du monastère des Archanges²²⁵ : elle semble renouer ainsi avec la tradition protobyzantine de la représentation de l'empereur en ronde-bosse. D'autres éléments sculptés fragmentaires ont été retrouvés et suggèrent que la composition initiale de ce groupe statuaire, qui occupait sans doute le tympan du portail d'entrée du narthex, était proche de celle de l'exemplaire constantinopolitain figurant Michel VIII offrant un modèle réduit de la ville à l'archange Michel. Au monastère des Saints-Archanges à Prizren, Stefan Dušan était accompagné de son fils Uroš et adressait probablement la maquette de l'église aux saints archanges.

⚡ Fig. 47 a-b. Face et revers du relief trouvé dans la mosquée Odalar, Musée archéologique d'Istanbul.

⚡ Fig. 48. L'apôtre Paul peint dans l'église de la Sainte-Trinité du monastère de Sopoćani en Serbie. D'après Müller, 1986, p. 71.



:: CONTINUITÉS ET ASPECTS HYBRIDES DES SCULPTURES AU XV^e SIÈCLE

Bien que les vestiges sculptés datés du XV^e siècle soient moins abondants qu'aux périodes antérieures, ceux qui sont encore conservés à Constantinople, à Mistra et à Géraki présentent des aspects hybrides révélateurs d'un certain déclin de l'art de sculpter durant cette période et annoncent déjà la fin de Byzance.

L'occupation génoise du quartier de Galata à Constantinople est à l'origine de la réalisation de bas-reliefs figurés, datés

de la première moitié du XV^e siècle, qui se caractérisent par une exécution assez sommaire. La fonction de ces plaques, ornées de personnages hagiographiques, présente néanmoins un intérêt certain dans la mesure où ces images sculptées vont être associées aux tours et aux murs d'enceinte. Cette pratique est déjà rapportée par le poète chrétien Venance Fortunat au VI^e siècle en Occident, dans sa description du château fort de l'évêque Nicetius à Trèves : *"Turris... sanctorum locus est"* ("la tour est le lieu des saints"). Les nécessités coloniales semblent avoir imposé cette coutume occidentale en Orient. Ainsi, les images





pieuses conservaient leur rôle protecteur mais allaient aussi devenir des symboles de propagande : associées aux blasons héraldiques des Génois et installées au point le plus haut de leurs fortifications, elles étaient comme les signes permanents de leur expansion coloniale victorieuse²²⁶.

Plusieurs plaques datant de cette époque sont conservées au Musée archéologique d'Istanbul (fig. 49). Elles se caractérisent par des représentations de personnages saints se détachant en très faible relief : les traits des visages sont à peine esquissés. Si des traces de couleur indiquent que l'ensemble devait être rehaussé de peinture, l'art du bas-relief

figuré manifeste cependant un net déclin par rapport aux réalisations constantinopolitaines du XIV^e siècle.

À Mistra, l'influence culturelle italienne se répercute dans la sculpture architecturale de l'église de la Pantanassa, fondée par Jean Frangopoulos en 1428. Un petit chapiteau appartenant au *templon* de cette église, orné d'un lion sculpté en haut-relief symbolisant l'évangéliste Marc, reflète particulièrement bien ce courant d'influence (fig. 50). Les traditions propres à la sculpture byzantine sont pourtant présentes sur les chapiteaux du naos et du porche sud : leur décor végétal surchargé trahit la réinterprétation de chapiteaux

← Fig. 49. Plaque avec Vierge à l'Enfant flanquée de deux saints, Musée archéologique d'Istanbul.

↑ Fig. 50. Chapiteau du *templon* de la Pantanassa, musée de Mistra.

→ Fig. 51. Encadrement d'icône, musée de Mistra.



corinthiens protobyzantins (fig. 119, 120). Un encadrement d'icône appartenant à la même église révèle l'assemblage de techniques et de motifs italo-byzantins : le cadre est orné de palmettes sculptées en champlévé, la bordure de l'arc est soulignée par une tresse à trois brins, tandis que deux aigles sculptés en haut-relief en occupent les écoinçons (fig. 51). Le contraste entre la forme très réaliste des

aigles et le rendu décoratif des bordures d'encadrement confère à cette œuvre un aspect hybride, quasi hétéroclite et empreint de sécheresse. La recherche de naturalisme qui caractérise la sculpture occidentale, mêlée à un décor sculpté typiquement byzantin, ne manque pas de surprendre. S'il y a une volonté de renouvellement, elle apparaît beaucoup moins aboutie qu'aux siècles passés.



MISE EN ŒUVRE

LES COMMANDITAIRES

La réalisation des sculptures architecturales implique tout d'abord une volonté de la part des commanditaires qui vont fournir les moyens financiers nécessaires afin que les sculpteurs puissent accomplir leur tâche. Ce phénomène est particulièrement bien illustré à la période tardobyzantine, durant laquelle tant les dirigeants des États grecs indépendants que l'empereur Michel VIII lui-même, les membres de son entourage et la haute aristocratie, financent plusieurs ensembles sculptés de grande qualité²²⁷. Ce groupe de donateurs est le plus facilement identifiable, mais qu'en est-il des commanditaires présentant un plus humble statut ?

Durant la période mésobyzantine, plusieurs inscriptions liées à la construction d'édifices religieux privés nous révèlent les noms de leurs donateurs. Ceux-ci sont probablement intervenus dans le choix des corps de métier impliqués dans la réalisation de leur fondation. Le travail des sculpteurs était probablement étroitement lié à celui des ouvriers chargés de la construction de l'édifice et il ne serait pas surprenant que le maître d'œuvre ait été davantage impliqué que le donateur lui-même dans la désignation de l'atelier de sculpteurs. Pour lever toute ambiguïté à ce sujet, ne seront étudiées que les sources épigraphiques et textuelles dans lesquelles la mention des

commanditaires se réfère uniquement à l'ouvrage sculpté. Les documents iconographiques nous informant sur les donateurs sont très rares, mais pas inexistantes. On tentera d'esquisser l'influence qu'ont pu avoir ces personnages dans le choix de l'atelier de sculpteurs chargé de la réalisation du décor de leur fondation.

:: L'IMPORTANCE DU RÔLE DES ECCLÉSIASTIQUES

Abbés, moines, évêques, archevêques et métropolitains furent des commanditaires actifs permettant la réalisation d'ensembles sculptés dont la qualité et l'ampleur pouvaient varier. Certains textes hagiographiques offrent de précieux renseignements sur le rôle joué par les religieux dans la mise en œuvre des sculptures réalisées. Le texte relatif à la translation des reliques de sainte Théodora de Thessalonique, qui eut lieu en 893, est instructif à ce propos : parmi "ceux qui étaient responsables" de la mise en œuvre du sarcophage de la sainte, figuraient la fille de cette dernière, Theopiste, devenue abbesse du monastère Saint-Étienne et Theodotos, un témoin oculaire des miracles posthumes de sainte Théodora. Après avoir prié afin de mener leur tâche à bien, ils décidèrent ensemble



de confier la réalisation du sarcophage à un sculpteur qui était également prêtre, et, guidés ainsi dans leur tâche par la grâce divine, ils réalisèrent un sarcophage rectangulaire en marbre décoré de sculptures²²⁸. Il est particulièrement intéressant de constater que l'auteur de ce texte, le jeune clerc Grégoire, insiste lourdement sur le rôle des commanditaires dans la réalisation du sarcophage : il n'écrit pas que le sculpteur a œuvré seul dans la réalisation de ce sarcophage comme on pourrait l'attendre, mais il prend soin d'expliquer que ce sont les commanditaires qui l'ont exécuté (κατεσκεύασαν) en décorant ses parois extérieures de sculptures variées²²⁹.

Les femmes qui avaient choisi la carrière ecclésiastique constituent néanmoins une catégorie de donateurs peu représentée. On peut cependant lire le nom de l'abbesse Anna sur un épistyle fragmentaire conservé au Musée archéologique d'Argos, dans le Péloponnèse²³⁰ et celui de la nonne Euphrosyne sur un épistyle de Medeksis en Asie Mineure²³¹. Mais ce sont généralement les noms de donateurs ecclésiastiques masculins qui ont été conservés. Une inscription située dans le *katholikon* du monastère de Vatopédi au Mont Athos mentionne par exemple les noms de l'higoumène Théophanes et celui du moine Méthode qualifié de "mastoros", qui furent en 1426 à l'origine des compléments apportés aux motifs du linteau et du nouvel encadrement de la porte de la liti du *katholikon*²³².

Un ensemble sculpté tout à fait exceptionnel, situé en province, est celui du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas en

Phocide. L'importance du rôle joué par les moines dans la fondation et l'aménagement de cette église dédiée à saint Luc le Jeune a été démontrée par Manolis Chatzidakis²³³. Grâce à l'étude d'une inscription funéraire, Nicolas Oikonomidès a réussi à prouver que l'un de ces moines, Théodosios Leobachos, appartenait à une famille de propriétaires fonciers thébains dont plusieurs membres avaient été fonctionnaires impériaux²³⁴. Le commanditaire des sculptures et des placages ornant ce *katholikon* faisait aussi partie de cette communauté monastique, comme le signalent les deux inscriptions dédicatoires soigneusement gravées sur quatre plaquettes de marbre encastrées sur les pilastres situés de part et d'autre de l'entrée menant du narthex au naos de cette église²³⁵. Charles Diehl et Manolis Chatzidakis ont fourni chacun une transcription de ces inscriptions²³⁶. Plaquettes 1 et 2 : "Λουκά Τρισμάκαρ τὸ φιλόθεον ἔργον/γλυφῆν δέχου/ο ἐκ χειρῶν Γρηγο//ρίου ὅπερ τέτευξε/πρεσβείαις σου θαρ/ρήσας διδοῦς εἰς πέ/ρας καὶ λύσ (ι) ν ὀφλημά/των +." Plaquettes 3 et 4 : "+ Χριστέ μοι δίδου/ὀφλημάτων τήν λύσιν / Γρηγορίῳ μοναχῷ // τῷ σῷ οἰκέτῃ / τῷ κοσμίσαντι τήν / μαρμάρωσιν ταύτην." L'inscription des deux premières plaquettes peut être traduite de la manière suivante : "Trois fois bienheureux Luc, puisses-tu recevoir cette pieuse œuvre sculptée des mains de Grégoire qui l'a achevée encouragé par tes intercessions ; accorde-lui la rémission des péchés à la fin (de sa vie)." La traduction de l'inscription couvrant les deux autres plaquettes, légèrement plus petites que les précédentes, se lit comme suit : "Christ,



donne-moi la rémission des péchés à moi, Grégoire le moine, ton serviteur qui a décoré ce revêtement de marbre²³⁷.”

Ces inscriptions sont datées des environs de 1015 et mentionnent le moine Grégoire qui aurait réalisé “de ses mains” le décor sculpté. Il est intéressant de constater que les inscriptions distinguent d’une part “τὸ φιλόθεον ἔργον γλυφέν” qui fait probablement référence au décor architectural sculpté du *katholikon* et “μαρμάρωσιν ταύτην” qui se rapporte plutôt au dallage et aux placages de marbres.

Comme le signale Charalambos Bouras, il n’est pas aisé de savoir, d’après les termes utilisés dans l’inscription, si Grégoire était uniquement le donateur ou bien si ce personnage remplissait à la fois les fonctions de marbrier et de donateur²³⁸. Étant donné l’emplacement ostensible de ces inscriptions, Manolis Chatzidakis a suggéré que “Grégoire ne serait pas un humble *mar-mararios*, mais un higoumène, succédant à Philothéos, qui aurait présidé à l’accomplissement de l’œuvre en question²³⁹”. Le statut d’higoumène de Grégoire reste cependant très hypothétique, car il n’est pas représenté auprès des autres higoumènes peints dans la crypte. Nicolas Oikonomidès suggère qu’il aurait succédé à l’higoumène Théodosios Léobachos, le commanditaire supposé du décor en mosaïque du *katholikon*²⁴⁰. Cela impliquerait alors que le décor en marbre soit postérieur à la réalisation des mosaïques.

L’expression “φιλόθεον ἔργον” dans l’une des inscriptions mentionnant Grégoire fait très probablement référence au *katholikon* qui fut l’œuvre de Philothéos, comme

le suggère Nano Chatzidakis²⁴¹. L’adjectif “φιλόθεον”, dont le sens premier signifie “aimé de Dieu”, renvoie ici au nom propre du fondateur du *katholikon*, dénommé Philothéos. De tels jeux de mots sont fréquents dans les textes médiévaux religieux. L’hypothèse de Nano Chatzidakis se révèle particulièrement convaincante, car la même formule poétique est consignée dans le cantique de l’*anakomidi*, relatant la translation des reliques de saint Luc le 3 mai 1011²⁴².

La formule “ἐκ χειρῶν”, utilisée dans l’une des inscriptions relatives à Grégoire suscite des interrogations : le travail que demande la réalisation d’un tel décor en marbre n’ayant pu être réalisé par une seule personne, cette expression “ἐκ χειρῶν” ne devrait pas être comprise au sens littéral, mais comme une allusion aux soins apportés par Grégoire à l’achèvement du décor en marbre. Si l’ensemble de la décoration en marbre du *katholikon* semble trop important pour avoir été réalisée par une seule personne, comme l’a souligné avec raison Manolis Chatzidakis²⁴³, il est, à mon sens, permis de penser que le moine Grégoire se soit chargé de coordonner le travail des sculpteurs responsables du décor sculpté et de ceux qui ont mis en place le placage et le dallage du *katholikon*. Il est même possible qu’il ait lui-même participé à l’une ou l’autre de ces tâches. De plus, par son statut de moine, il était susceptible d’être inspiré par Dieu dans son œuvre, ce qui est un élément important dans la conception du décor d’un espace considéré comme sacré²⁴⁴. Les deux inscriptions attestent le caractère exceptionnel d’une telle entreprise.





Elles rendent hommage à Grégoire pour sa tâche dont l'aboutissement constitue le seul ensemble en marbre si bien conservé jusqu'à nous en terre byzantine.

Si elle ne mentionne pas le nom du moine donateur, l'icône sculptée de la Vierge "Oxeia Episkepsis" (XIII^e siècle) conservée à Makrinitza en Thessalie (fig. 52), est néanmoins intéressante, car elle conserve la seule représentation sculptée connue d'un donateur que l'on peut identifier à un moine grâce à son vêtement. De plus, l'inscription métrique dédicatoire gravée sur l'encadrement de l'icône précise qu'il a offert à la Vierge une icône en marbre²⁴⁵. La mention de ce matériau est significative, car de telles icônes étaient généralement peintes ou pouvaient être en bois ; le marbre était plus rare et certainement considéré comme plus précieux et dès lors plus coûteux.

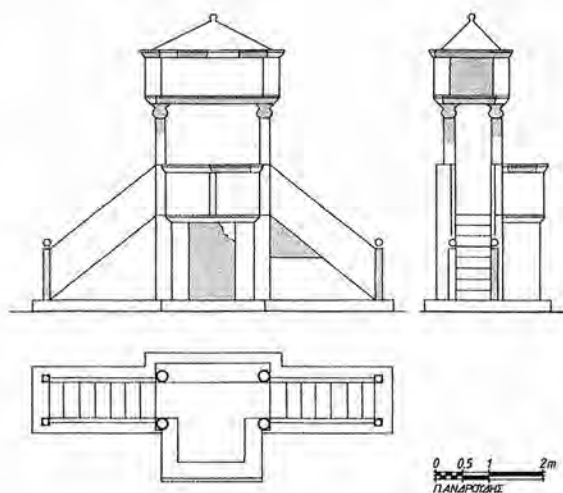
Les évêques avaient aussi les moyens d'embellir les églises en les dotant de nouveaux *templa*, afin de rehausser leur prestige aux yeux des habitants de certaines provinces. Leurs noms sont en effet souvent gravés sur les épistyles de ces installations liturgiques. Durant la seconde moitié du IX^e ou la première moitié du X^e siècle, un évêque, dont le nom nous est inconnu, a fait reconstruire l'église de la ville basse d'Amorium. Une inscription gravée sur l'épistyle du *temple* de cet édifice confirme que cet aménagement liturgique faisait partie du programme de rénovation de cette église²⁴⁶. Toujours en Asie Mineure,

l'évêque Eustathios a fait réaliser le *temple* de l'église de Sébaste en Phrygie en utilisant une matière colorée et scintillante, comme l'indique l'inscription couronnant la scène de la Déisis sculptée sur son épistyle²⁴⁷. Il faut aussi mentionner l'intervention de l'évêque Theodoros dans la réalisation du dispositif liturgique de Saint-Jean à Éphèse. Son nom est gravé d'une belle écriture et l'ensemble de l'inscription occupe la surface de la tranche du revers de l'épistyle du *temple*²⁴⁸. Un épistyle fragmentaire issu d'un ensemble funéraire attribué à la fin du XII^e siècle et conservé à Naupacte porte une inscription dédicatoire évoquant Léon qui occupait une fonction ecclésiastique analogue²⁴⁹. Ces témoignages montrent le rôle grandissant de l'évêque dans les provinces de l'Empire byzantin à partir du XI^e siècle. Outre les constructions ecclésiastiques qu'il ordonne, il est aussi responsable d'aménagements relevant du domaine profane, tels bains, tours et remparts²⁵⁰.

À la période tardobyzantine, il faut signaler deux autres témoignages importants trahissant l'implication des religieux dans la commande de sculptures : il s'agit des imposants ambons, sculptés en champlévé par un même atelier, à Sainte-Sophie d'Ohrid et à la cathédrale de Verria (fig. 53)²⁵¹. Grâce aux monogrammes sculptés sur l'ambon d'Ohrid, le nom du donateur – l'archevêque Grégoire qui ordonna aussi la construction de l'exonarthex de Sainte-Sophie – et la date de cette réalisation, 1317, sont connus²⁵². L'ambon de

← Fig. 52. Icône sculptée de la Vierge "Oxeia Episkepsis", Makrinitza (Thessalie).





Verria fut quant à lui réalisé à l'initiative du métropolite Démétrios.

Des donateurs ecclésiastiques pouvaient s'associer à des donateurs laïcs pour passer commande à un sculpteur au XI^e siècle, comme l'indique par exemple une inscription, gravée sur une architrave encastrée dans le clocher de l'église de la Protothroni à Chalki, sur l'île de Naxos. On peut y lire les noms de l'évêque Léon, du protospaithaire et tourmarque de Naxie, Nicétas, et du "komès" Étienne²⁵³. Moines et laïcs pouvaient aussi offrir ensemble des parties constitutives d'un *templon*, comme l'indique une inscription gravée sur l'épistyle de l'église la Vierge du monastère de la Phanéromeni, dans le Magne : "Ont été achevés les chancels de la très sainte Mère de Dieu le 4 du mois de septembre, année 6588 (= 1079) de la main du mastoras Georgios. Souviens-toi, Seigneur, de ton serviteur le moine Nikon et Thaloussès Kouskounarès²⁵⁴."

∴ LA MULTIPLICATION DES COMMANDITAIRES EN GRÈCE CENTRALE ET DANS LE PÉLOPONNÈSE

La fin du XI^e siècle paraît être une période particulièrement prospère dans la région du Magne. Plusieurs inscriptions mentionnant le marbrier Nicétas conservent les noms de donateurs privés qui font construire une église pour leur salut et celui de leur famille. Tel est par exemple le cas du donateur Léon qui, avec sa femme et ses enfants, fait appel au marbrier Nicétas pour décorer son église²⁵⁵. Les noms de Staninas et de Pothos, fils de Sirakos, gravés sur une plaque de table d'autel réutilisée dans l'église postbyzantine de Saint-Nicolas à Miléa²⁵⁶, laissent présumer que des Slaves christianisés, probablement issus de la tribu des Mélingues, portant parfois des noms hellénisés²⁵⁷, étaient installés et jouissaient d'une certaine prospérité dans la région du Magne au XI^e siècle.

Durant le XII^e siècle et le début du XIII^e siècle, de nombreuses églises du Péloponnèse ainsi que de la Grèce centrale et de l'île d'Andros vont se parer d'un décor architectural de bonne qualité, se caractérisant par la technique à deux niveaux de relief²⁵⁸. Le style relativement homogène de cette production reflète la prospérité économique de cette zone géographique²⁵⁹. Plusieurs commanditaires étaient des fonctionnaires liés au milieu impérial de Constantinople. Tel est probablement le cas de Constantin Monastiriotes et d'Irène

↑ Fig. 53. Dessin de l'ambon de la cathédrale de Verria. D'après Pazaras, 1994, fig. 14.

Prasini qui ont fondé en 1158 l'église de l'Archange à Messaria sur l'île d'Andros, comme nous l'apprend l'une des quatre inscriptions conservées²⁶⁰. Les sculptures architecturales de cet édifice, dont plusieurs sont exposées au Musée archéologique d'Andros²⁶¹, sont représentatives et comptent parmi les exemples les plus aboutis du style couvrant et très plastique qui caractérise les régions centrale et méridionale de la Grèce au XII^e siècle (fig. 54, 55)²⁶².

L'intervention de fonctionnaires impériaux dans la réalisation du décor sculpté est également attestée par certaines inscriptions sur des éléments sculptés isolés de leur contexte architectural initial : un tourmarque est mentionné sur un épistyle de *templon* daté de 1102-1103 et réutilisé dans le clocher de l'église de l'Archange à Dryalos dans le Magne²⁶³. Néanmoins, on ne peut pas être sûr que le mot "tourmarque" évoqué dans cette inscription se réfère à un officier, car il pourrait aussi être employé en tant que nom de famille, comme l'attestent d'autres exemples²⁶⁴. Bien loin du Magne, dans la région des Pouilles en Italie, un épistyle fragmentaire réutilisé dans la cathédrale de Trani fait mention de Romanos qui était stratège du thème des Cibyrriotès, très éloigné des Pouilles puisqu'il couvrait la Carie, la Lycie et la côte jusqu'à la Lycie²⁶⁵.

Mais il n'y a pas que les familles liées au pouvoir central qui ont les moyens de faire construire une église pour s'assurer leur salut. Les donateurs des édifices religieux construits dans le Péloponnèse et en Grèce centrale appartiennent à diverses

catégories sociales : hormis les hauts dignitaires, les familles de riches propriétaires, les moines ou les communautés monastiques, les métropolitains, les évêques ou les autres ecclésiastiques et les membres de l'entourage impérial, nombreux sont aussi les autres souscripteurs, anonymes ou non²⁶⁶. Sur les sept noms de famille de donateurs connus par des inscriptions, seuls trois se réfèrent de manière sûre à l'aristocratie locale. Certains de ces commanditaires ou leurs ancêtres étaient originaires de la partie orientale de l'Asie Mineure, comme par exemple Georges Marasiatis, fondateur de l'église Saint-Georges (ou Saints Serge-et-Bacchos) à Kitta dans le Magne²⁶⁷. Une inscription dans l'église de l'archange Michel à Polemitas datée de 1278 évoque un cas analogue d'émigration²⁶⁸. La conquête progressive de l'Asie Mineure par les Turcs à partir de la fin du XI^e siècle provoqua la fuite des populations grecques vers le Péloponnèse et en particulier le Magne qui constituait une première terre d'accueil lorsque l'on voyageait par bateau depuis les côtes occidentales de l'Anatolie.

Les inscriptions de cette région ont également livré les noms de moines fondateurs ou de communautés monastiques impliqués dans la construction d'édifices religieux. Néanmoins, il est souvent délicat de déterminer si certains de ces moines faisaient partie de familles puissantes liées au pouvoir impérial avant de fonder leur monastère et de se consacrer à la vie monastique. Parmi les sept occurrences de membres du clergé investis dans la restauration d'églises au XII^e siècle, identifiées par Charalambos





Bouras dans le Péloponnèse et en Grèce centrale, signalons les métropolites Nicolas Agiotheodoritis et Michel Choniates²⁶⁹. Il est malheureusement impossible de savoir quels travaux ils entreprirent réellement dans l'église dédiée à la Vierge du Parthénon sur l'Acropole d'Athènes et s'ils sont intervenus dans les contingences liées à la réalisation du décor sculpté.

Beaucoup de donateurs faisaient partie des communautés villageoises, qui groupaient leurs avoirs afin de permettre la construction et la décoration d'une église. Ce phénomène est déjà attesté en Syrie durant la période protobyzantine, comme en témoignent les chapiteaux de l'église ouest du village de Bafetin en Syrie du Nord où "Sander, Thomas, Siméon fils de Jean" et d'autres indiquent "avoir fait chacun un chapiteau". L'expression "avoir fait" doit être comprise dans le sens d'"avoir payé" : il semble en effet que ces personnes possédaient les moyens de se démarquer du reste de la communauté

villageoise en finançant la réalisation de chapiteaux²⁷⁰. La motivation première de ces individus était bien sûr liée à la dévotion qu'ils entretenaient envers le saint auquel était dédiée l'église dont ils contribuaient ainsi à l'embellissement. La piété suscitait en effet l'implication des donateurs dans les réalisations architecturales édifiées en l'honneur du saint martyr qu'ils souhaitaient honorer. L'un des miracles de saint Georges écrit au VI^e ou au début du VII^e siècle est particulièrement éclairant à ce sujet : il relate qu'une veuve avait fait vœu à saint Georges "de fournir à ses frais une très belle colonne pour son église²⁷¹".

La prospérité économique et l'expansion démographique que connaît la Grèce à partir de la période mésobyzantine sont à l'origine de la prise d'autonomie des communautés villageoises : l'étude de plusieurs inscriptions a permis de repérer l'intervention de membres de ce groupe social dans la construction et le décor peint d'églises situées dans plusieurs régions de Grèce dès

↑ Fig. 54. Détail du linteau sculpté surmontant la porte d'entrée de l'église de l'Archange à Andros.

→ Fig. 55. Chapiteau de meneau de la fenêtre nord de l'église de l'Archange à Andros.

le XII^e siècle et durant la période tardobyzantine²⁷². La région du Magne, où de nombreux cas de patronage collectif aboutissant à la construction d'églises modestes ont été observés, est particulièrement significative à ce sujet²⁷³. Aux XIII^e et XIV^e siècles, cette solidarité entre les membres des communautés villageoises des régions périphériques de l'Empire reflète non seulement l'absence d'autorité ecclésiastique et politique dans ces contrées soumises au contrôle des Latins, mais aussi l'incapacité et le désintérêt de l'empereur à financer des fondations ecclésiastiques dans ces régions²⁷⁴.

* * *



Il est difficile d'estimer la part de responsabilité des commanditaires dans les questions de typologie et d'équilibre des volumes architecturaux lors des chantiers de construction. Le même constat vaut pour leur marge d'intervention auprès des sculpteurs. Ceux-ci disposaient d'une technique d'exécution et d'un répertoire ornemental qu'ils adaptaient en fonction du type d'édifice à embellir de sculptures. Néanmoins, on peut supposer qu'un dialogue existait entre le commanditaire et le maître d'œuvre qui servait sans doute d'intermédiaire et relayait les desiderata auprès des sculpteurs. Ces derniers pouvaient aussi être directement commissionnés par les donateurs : le rôle déterminant des commanditaires dans le choix du sculpteur est manifeste dans la *Vie* de Théodora de Thessalonique, qui relate que Theopiste et Theodotos ont expressément choisi un sculpteur, par ailleurs aussi prêtre, pour réaliser le sarcophage de la sainte. Ce sont eux aussi qui ordonnent au sculpteur de ménager un dispositif permettant l'écoulement du myron suintant des reliques de la sainte. Néanmoins, la réalisation de ce sarcophage constituait un enjeu important, comme l'a démontré Michel Kaplan : en prenant l'initiative de faire exécuter cet aménagement funéraire, Theopiste et Theodotos s'opposèrent à la volonté des clercs et des moines de Thessalonique qui avaient refusé, au départ, que Théodora bénéficie d'une tombe séparée des autres moniales ; les raisons de ce refus étaient liées aux convictions iconoclastes de la famille de Théodora²⁷⁵.



✦ DÉSIGNATION ET MODE DE TRAVAIL DES SCULPTEURS

:: LES INFORMATIONS LIVRÉES PAR LES SOURCES ÉCRITES ET L'ÉPIGRAPHIE

Les informations issues des sources écrites et des documents épigraphiques que nous possédons au sujet des ateliers de sculpteurs sont peu nombreuses. Certaines d'entre elles, regroupées ci-dessous, fournissent néanmoins des témoignages qui peuvent être utiles car elles permettent la reconstitution partielle de l'origine des sculpteurs, de leur manière de procéder et de leur spécialisation.

Termes utilisés pour désigner les sculpteurs

Plusieurs termes décrivant les sculpteurs apparaissent dans les textes²⁷⁶, mais il est difficile de saisir les nuances que ces mots sont susceptibles d'évoquer, car ils se recoupent et désignent des spécialisations différentes de ce métier. Leur étude indique cependant que les sculpteurs pouvaient cumuler plusieurs fonctions. Autre enseignement : on ne peut pas être sûr qu'ils exerçaient leur métier à plein temps. Les dédicaces gravées à la période protobyzantine sur les édifices des villages de l'Antiochène ou de l'Apamène laissent penser que, pendant les trois siècles qu'elles concernent, les paysans exerçaient les fonctions de carriers, de sculpteurs et même de maîtres d'œuvre en complément de leurs travaux agricoles saisonniers²⁷⁷. Néanmoins, la variété des

termes utilisés dans les sources des périodes méso- et tardobyzantine semble indiquer une spécialisation de cette profession liée au travail de la pierre et à son insertion dans l'espace architectural.

Afin de mieux comprendre les fonctions que recouvrent les différentes désignations faisant référence au travail du sculpteur, leur occurrence dans les textes et les inscriptions seront examinées sur une large période. Le terme de "glyptis" ("γλύπτῃς"), bien connu depuis l'époque archaïque, est peu répandu sur les inscriptions byzantines. Seules deux inscriptions, appartenant à la période protobyzantine et conservées à Korykos en Asie Mineure, utilisent ce mot pour désigner un sculpteur : l'une mentionne le sculpteur Ioannou et l'autre donne le nom du "glyptis", Eioanou, à côté de celui de "huloxidis" ("ὕλοξιδῆς", sculpteur sur bois), Egeniou²⁷⁸.

Le terme de "lithoxoos" ("λίθοξοός"), qui ne semble pas exister avant l'époque romaine, désigne des activités assez variées : le "lithoxoos" pouvait être polisseur de pierre²⁷⁹, tailleur de pierre, décorateur de pierre ou de marbre, sculpteur²⁸⁰ et même constructeur²⁸¹. Dans sa description de l'église Saint-Théodore, Grégoire de Nysse parle d'un "lithoxoos" qui sculpta des plaques dont la surface polie ressemblait à celle de l'argent²⁸². La fonction de polissage de la pierre, induite par le mot "ξύειν", correspond bien à cette description. Le mot "lithoxoos" apparaît aussi dans des



textes plus tardifs et peut être traduit par "sculpteur" : le prêtre Grégoire relatant la translation des reliques de sainte Théodora de Thessalonique, qui eut lieu à la fin du VIII^e siècle, qualifie en effet de "lithoxoos" le prêtre chargé de sculpter le sarcophage de la sainte²⁸³.

Plusieurs inscriptions datées de la première moitié du VI^e siècle évoquent le métier de "lithoxoos" : elles ont été repérées en Syrie du Nord, principalement dans la région d'Antioche²⁸⁴. Le nombre important de sculptures architecturales réalisées en calcaire local confirme que cette activité professionnelle était largement répandue dans cette région. En Asie Mineure, de telles inscriptions existent aussi et nous informent parfois sur le métier de "lithoxoos"²⁸⁵. Ainsi l'évêque Eugène, qui fait reconstruire l'église de Laodicée en Lyaconie, nous renseigne sur les décorations en marbre de cette église : revêtements muraux, linteaux, plaques de chancel et peut-être chapiteaux²⁸⁶. Une autre inscription de Nicopolis ad Istrum, sur le Danube, mentionne l'existence d'une association de "lithoxoos" originaires de la ville bithynienne de Nicomédie. Ces derniers étaient probablement venus travailler un de ces marbres importés depuis la Bithynie, dont le commerce était encouragé par la puissante marine de Nicomédie²⁸⁷.

Certains textes historiques et hagiographiques évoquent le même terme. Dans sa description du palais du Kainourgion, construit durant le règne de Basile I^{er} (867-886), Théophanes Continué indique que le "lithoxoos" sculptait sur des colonnes

des rinceaux ornés d'animaux, et que son art était aussi utilisé pour la réalisation du pavement, agrémenté de figures animales²⁸⁸. En lisant le récit d'une "Invention de reliques" accompagné de miracles posthumes de sainte Photeini, daté du XI^e ou du XII^e siècles, nous apprenons qu'un "lithoxoos" pouvait aussi être chargé de placer et d'assembler des éléments architecturaux, comme des bases et des fûts de colonnes : un "lithoxoos" du nom de Katakalos est en effet chargé de fixer les bases de colonnes à leurs fûts au moyen de plomb mais il est aussi responsable de l'agencement des placages de marbres et des mosaïques lors de l'aménagement de l'église constantino-politaine dédiée à cette sainte²⁸⁹. Le "lithoxoos" apparaît aussi comme un personnage servant d'intermédiaire entre les carrières de marbre et les chantiers de construction, travaillant en collaboration étroite avec les carriers²⁹⁰ et les maçons. Une telle fonction était déjà connue dans les sources écrites protobyzantines, comme en témoigne un fragment de papyrus sur lequel on peut lire un inventaire dressé par le "laoxoos" Philéas à l'occasion de la reconstruction de l'église Saint-Philoxène à Oxyrhynchos, en Moyenne-Égypte²⁹¹.

Les mots désignant le métier de sculpteur évoluent au cours du temps et recouvrent manifestement diverses spécialisations. Dans l'*Ekphrasis* décrivant un baptistère, à moins que cela ne soit plutôt un atrium, rédigée entre le XII^e et le XIV^e siècle par un rhétoricien anonyme, il est question, non plus d'un "lithoxoos", mais d'un "hermoglyphos" qui a su polir



joliment les pierres et leur donner de l'éclat, et les a ornées des reliefs les plus variés²⁹². Ce terme évoquant la réalisation des statues figurant Hermès est devenu dans les textes de certains auteurs anciens, tels Lucien et Porphyre de Tyr, un nom générique pour désigner n'importe quelle sculpture et même le métier de sculpteur. "Ερμολύφος" ou "έρμολυφους" est aussi préféré à celui de "λιθοξόος" dans les écrits de Thomas Magister au XIV^e siècle²⁹³. D'autres textes hagiographiques mésobyzantins – tel celui relatif à la vie de sainte Thècle par exemple – suggèrent que certains artisans étaient spécialisés dans le travail du marbre. L'un des miracles attribués à sainte Thècle concerne Léontios, un des hommes ayant participé à l'aménagement de l'église qui lui était dédiée, et "dont les regards savourent encore les merveilles de son art dans le saint sanctuaire : en effet l'arrangement des plaques de marbre qui revêtent les murs, de même que la beauté du pavement dont le dessin petit à petit converge en un centre, avec une grande variété de formes, sont l'ouvrage et le travail de ses mains²⁹⁴". Ce personnage n'est pas désigné par un terme particulier qui nous renseignerait mieux sur son métier²⁹⁵. Le récit nous apprend seulement qu'il avait également travaillé à la réalisation d'une riche demeure d'Antioche et qu'il ne collaborait pas uniquement à la construction d'édifices religieux, mais qu'il était aussi spécialisé dans l'agencement des placages de marbre destinés à recouvrir les murs, ainsi que dans l'exécution de pavements en *opus sectile*²⁹⁶.

Les artisans spécialisés dans le travail du marbre sont généralement qualifiés de "marmarioi" ("μαρμάριοι") ou de "marmararioi" ("μαρμαράριοι"), mots latins se référant à une technique, qui seront empruntés par la langue grecque²⁹⁷. Parmi les inscriptions contenant le terme de "marmarios" qui ont été signalées²⁹⁸, la plus ancienne provient de Rome et date du premier tiers du III^e siècle. Une acclamation en l'honneur du bienfaiteur Théodosios, datée du V^e ou du VI^e siècle, distingue quant à elle les "lithoxoi" des "marmararioi". Ces deux groupes, ainsi que les affûteurs ("ἀκονηταί"), semblent avoir travaillé côte à côte à la rénovation de la cité de Corinthe²⁹⁹. Les "marmararioi" s'occupent des revêtements de marbre (placages des murs et dallages) des édifices et, plus généralement, de tout ce qui a trait au travail de ce matériau³⁰⁰. Plusieurs inscriptions funéraires indiquent que ce métier était répandu dans les diverses régions de l'Empire. L'une d'entre elles, datée du V^e siècle et retrouvée à Olympie, dans l'atelier de Phidias transformé en église, mentionne le "marmarios" Andreas, qualifié aussi d'"ἀναγνώστης", chargé de lire et d'expliquer les Saintes Écritures lors de la divine liturgie, ce qui l'apparente au bas clergé de la période protobyzantine³⁰¹. Une inscription fragmentaire sur une plaque en marbre conservée au Musée byzantin de Thessalonique, datée du V^e ou du VI^e siècle, mentionne un "marmarios", à moins qu'il ne s'agisse du donateur de cette sculpture³⁰². Antony Cutler signale aussi une inscription inédite mentionnant le nom du sculpteur Andreas

sur la corniche supérieure de Sainte-Sophie de Constantinople, mais ne précise pas si ce dernier y était qualifié de "marmarios"³⁰³. Louis Robert a par ailleurs repéré une inscription mentionnant des "marmararii" qui proviendraient des carrières de Kenchreai, près de Corinthe³⁰⁴. La plupart des inscriptions datant des périodes méso- et tardobyzantine signalent, aux côtés d'autres métiers de la construction, les noms de marbriers : à Tralles, il s'agit de Basile³⁰⁵, Bardas³⁰⁶, Ioannis (VIII^e-IX^e siècles)³⁰⁷ ; à Smyrne, c'est le marbrier Ioannis qui a laissé son nom³⁰⁸ ; à Korykos, nous apprenons que Stefanos était le fils du marmarios Konon, ce qui suggère que ce métier pouvait se transmettre de génération en génération³⁰⁹ ; à Palerme, une inscription en latin sur un chapiteau de la cathédrale de Monreale affirme que Constantin, fils de Romanos, y travailla vers 1200 ; une inscription sur le *temple* de l'église Saint-Jean Rigana en Messénie, datée du milieu du XIV^e siècle, donne le nom de Galinos "technitis marmaron". La région du Magne, dans le Sud du Péloponnèse, conserve plusieurs sculptures signées par un "marmaras". Le plus connu d'entre eux est Nicétas, dont le nom se retrouve sur cinq inscriptions : l'une est encore visible sur l'un des tirants d'arc de l'église Saint-Théodore du village de Bambaka et est associée à l'année 1075³¹⁰ ; la deuxième est gravée sur une main courante couronnant l'une des plaques du *temple* de l'église Saint-Georges à Briki³¹¹ ; la troisième se lit au même endroit sur le *temple* de l'église des Saints-Théodores à Kaphiona³¹² ; la quatrième fait partie d'un

fragment d'épistyle réutilisé dans la maçonnerie de l'abside de l'église de la Sainte-Trinité près du hameau de Briki³¹³ ; la cinquième est gravée sur une plaque de table d'autel réutilisée dans l'église postbyzantine de Saint-Nicolas à Miléa. Cette dernière inscription est particulièrement intéressante, car elle indique le lieu d'origine de Nicétas : "Chora Mainis"³¹⁴.

Au XI^e siècle, plusieurs inscriptions mentionnant des noms d'artisans ou d'artistes ont été repérées dans diverses régions de l'Empire. En témoignent par exemple les portes byzantines en bronze, datées de 1070, de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome qui conservent les noms des bronziers Stavrakios et Théodore³¹⁵. Les noms des miniaturistes sont encore plus répandus dans les manuscrits à la même époque et on peut se demander si cette pratique des signatures ne serait pas à l'origine de leur réintroduction sur les documents épigraphiques³¹⁶.

L'ensemble de ces exemples, empruntés aux périodes méso- et tardobyzantine, semble confirmer l'information contenue dans le chapitre XXII.1 du *Livre de l'Éparque*³¹⁷, rédigé au début du X^e siècle à Constantinople, selon laquelle les *marmarioi* relèvent de la catégorie des ouvriers de la construction, travaillant aux côtés des menuisiers, des fabricants de plâtre, des serruriers et des peintres sur un même chantier de construction³¹⁸. La tâche des ouvriers spécialisés dont faisaient partie les *marmarioi* concernait essentiellement le décor en marbre des édifices.

Les sculpteurs pouvaient aussi être qualifiés de "mastoros" ou de "maestros". Une



inscription, retrouvée dans un monastère situé au sud de la petite ville d'Aréopoli dans le Magne, nous informe que le "mas-toros Georgios" a sculpté les chancels de l'église de la très sainte Mère de Dieu de la Phanéromeni en 1079³¹⁹. Ce sculpteur a travaillé dans la même région et à la même période que le sculpteur Nicétas, qualifié de marmaras, dont les réalisations se révèlent beaucoup plus abouties que les siennes³²⁰.

Une plaque de sarcophage, réutilisée dans l'église de la Sainte-Trinité du village de Kaloxylou sur l'île de Naxos, présente une inscription mentionnant le nom du donateur défunt, l'année 1126³²¹, et ce qui a été interprété comme la signature du sculpteur, qualifié de "maïestros Koetos"³²². Bien que cette signature présente des lettres plus petites que celles de l'inscription principale, il paraît possible qu'elles aient été réalisées par une même main³²³. Le terme "maïestros" demeure toutefois délicat à interpréter : soit il correspond à un qualificatif qu'il ne faut pas mettre en rapport avec la fonction de sculpteur³²⁴, soit il se rapporte au défunt reposant dans le sarcophage. Le qualificatif de "maïestros" a déjà suscité l'hypothèse selon laquelle ce personnage n'était pas uniquement le sculpteur, mais aussi le contremaître, et peut-être le responsable d'une équipe d'ouvriers-maçons chargée de la construction de l'église à laquelle ce sarcophage était destiné³²⁵. Dans le *katholikon* du monastère de Ljubostinja en Serbie, fondé entre 1381 et 1388, une inscription, bien mise en évidence sur la tranche de la dalle du seuil de la porte menant du narthex au naos et dont

l'encadrement est sculpté, mentionne un certain Rade Borović qualifié de "proto-maïstor", ce qui pourrait laisser penser qu'il était à la fois architecte et sculpteur³²⁶. À la période tardobyzantine, d'autres exemples évoquant un même personnage cumulant la fonction de marbrier et celle de contremaître d'une corporation de maçons sont fréquents : Γεώργιος ὁ μαρμαρᾶς, probablement originaire de Thessalonique, est à la tête d'une corporation de maçons dont le nom apparaît sur divers documents de vente de biens mobiliers des monastères de l'Athos en 1322, 1326 et 1327³²⁷. D'autres mentions de "maïstor" sont connues pour la période tardobyzantine grâce à plusieurs inscriptions, et semblent avoir aussi trait à la fonction de maçon et de sculpteur³²⁸.

Statut, personnalité et origine des sculpteurs

La littérature hagiographique nous transmet une image récurrente de sculpteurs subordonnés à la puissance créatrice divine. Comme les constructeurs et les peintres, ils apparaissent avant tout comme les instruments d'une volonté supérieure, ce qui explique l'anonymat qui les caractérise dans leur grande majorité, les reléguant au rang de simples exécutants³²⁹. Plusieurs récits hagiographiques soutiennent en effet que la volonté divine pouvait guider directement la main des sculpteurs. Un passage de la *Vie* de saint Syméon le Jeune, rédigée au VI^e siècle, relate comment un moine, nommé Jean, disciple de Syméon, sculpta les chapiteaux de l'église bâtie par le saint : "Syméon posa sa main sur la poitrine du



disciple Jean et dit : Dieu te donnera la sagesse également dans l'art de tailler la pierre. Et se mettant à sculpter les chapiteaux des colonnes, Jean mena cette entreprise à bonne fin³³⁰." Le fait que Jean était moine le prédestinait sans doute à une telle tâche. D'autres textes nous informent que même l'échelon inférieur de la carrière ecclésiastique était susceptible de connaître de telles expériences. Le récit de la translation des reliques de sainte Théodora de Thessalonique en 893 est particulièrement éloquent à ce propos : comme les avis divergeaient au sujet de la manière de concevoir le sarcophage, les responsables de sa réalisation supplièrent l'esprit de Dieu – qui avait guidé Beçaléel pour façonner le tabernacle montré à Moïse sur la montagne (Ex. 31, 2-3 ; 25, 40) – de les aider dans l'accomplissement de ce travail. Ils invitèrent alors un sculpteur, qui était également prêtre et, inspirés par la grâce divine, ils réalisèrent le sarcophage de la sainte, composé de quatre plaques de marbre, semblable à un coffret, avant d'en décorer l'extérieur de divers motifs sculptés³³¹. Ce texte suggère que le sculpteur choisi présente toutes les garanties nécessaires, en raison de sa qualité de prêtre, pour mener cette tâche à bien en se laissant guider par l'esprit de Dieu.

D'une manière générale, artisans ou artistes travaillent au service de Dieu et appartiennent souvent au milieu religieux. Ils sont couramment décrits dans les textes hagiographiques comme inspirés et aidés par Dieu qui leur permet de terminer leur œuvre³³². Dans le même ordre d'idées, il faut relever un autre passage du texte

relatif à la translation des reliques de sainte Théodora de Thessalonique, qui donne des indications intéressantes sur l'aménagement particulier d'un sarcophage en vue de favoriser le culte des reliques. L'hagiographe précise en effet que les commanditaires et le sculpteur qu'ils désignèrent "laissèrent un petit trou où se trouvaient les pieds de la sainte, de sorte qu'après avoir terminé le sarcophage, lorsqu'ils le nettoieraient avec de l'eau, cette eau pourrait couler par ce trou³³³. Ils réalisèrent cet aménagement comme des humains qu'ils étaient sans savoir qu'ils agissaient sous l'influence de l'Esprit de Dieu : car à travers ce trou, comme cela peut encore être vu, se répandait l'huile curative et parfumée qui s'écoulait des reliques³³⁴." L'intervention divine justifie ainsi le caractère miraculeux de ce dispositif, conçu au départ par les commanditaires et réalisé par le sculpteur.

Un sculpteur pouvait aussi être un homme d'exception bénéficiant parfois lui-même d'un miracle. Comme nous l'avons évoqué ci-dessus, la *Vie* de sainte Thècle décrit Léontios, responsable de la réalisation du pavement et des placages des murs de l'église de la sainte, non seulement comme un homme présentant une grande compétence dans son métier, mais aussi doté d'un "caractère généreux, excellent et paisible³³⁵". L'un des miracles posthumes de sainte Photeini concerne, quant à lui, un "lithoxoos" du nom de Katalalos qui fut aveuglé alors qu'il était en train de couler du plomb afin de sceller un fût de colonne à l'étage des tribunes de l'église dédiée à la sainte et à qui fut rendue la vue³³⁶.



Ce passage est un des rares textes à nous renseigner sur les risques du métier de maître d'œuvre sculpteur.

Peu de renseignements nous sont fournis au sujet du lieu d'origine des sculpteurs. Une lettre du métropolite Léon de Synnada, en Phrygie, rapporte que certaines équipes spécialisées, en l'occurrence des "scieurs de marbre", étaient suffisamment réputées pour être appelées à travailler hors de leur province au ^x^e siècle³³⁷. L'inscription gravée sur la plaque d'autel sculptée de l'église postbyzantine dédiée à saint Nicolas et située dans le village de Miléa dans le Magne, déjà évoquée indique que le marbrier Nicétas était originaire du village ou de la région de Maïnis³³⁸. Les recherches menées par Nikolaos Drandakis ont bien montré que le rayonnement du sculpteur Nicétas s'était étendu à d'autres églises de la région du Magne³³⁹.

Organisation et durée des travaux

D'une manière générale, peu nombreux sont les renseignements glanés dans les textes au sujet du mode d'organisation des équipes de sculpteurs. Pour la période protobyzantine, un texte hagiographique relatant la Passion des Quatre Couronnés fournit des informations assez précises sur le travail des sculpteurs dans les carrières au début du ^{iv}^e siècle³⁴⁰. Les héros en sont des sculpteurs employés dans les carrières des montagnes de Fruška Gora, au nord de l'ancienne Sirmium, aujourd'hui Sremska Mitrovica en Serbie, qui appartenaient à l'époque au domaine impérial. Ce texte nous informe que cinq ingénieurs

dirigeaient six cent vingt-deux ouvriers ainsi que des condamnés aux mines – des criminels et des chrétiens. Divers matériaux étaient exploités dans ces carrières : le porphyre ainsi que des marbres présentant une granulation similaire à celle des marbres de Thasos et de Proconnèse³⁴¹. À cette époque, les sculpteurs se plient aux consignes impériales et réalisent à la fois des statues en ronde-bosse et des éléments architecturaux sculptés – chapiteaux ou colonnes – sur le lieu même des carrières. L'excellence des œuvres des sculpteurs chrétiens est expliquée par l'intervention divine, *topos* hagiographique courant, tandis que les outils des sculpteurs païens se brisent lorsqu'ils sont à l'ouvrage. Des détails techniques concernant la durée nécessaire pour sculpter une colonne sont relevés : de bons ouvriers étaient capables de terminer un tel travail en vingt-six jours. De très grands blocs de pierre pouvaient servir à la réalisation des sculptures. La précision étonnante de ces descriptions invite à considérer ces informations comme crédibles. L'auteur du texte initial de cette Passion, dénommé Porphyrius, avait certainement lui-même fréquenté le milieu des sculpteurs et des carriers sans pour autant avoir été l'un de leurs compagnons car rien ne permet de supposer qu'il ait été contemporain des saints dont il décrit les travaux. Il semble plutôt avoir simplement rassemblé les souvenirs que ceux-ci avaient laissés parmi les sculpteurs actifs dans ces carrières³⁴². Néanmoins, certains éléments du récit qui ont trait au syncrétisme religieux propre à l'Antiquité tardive indiquent



que le texte écrit par Porphyrius n'est pas très éloigné des événements qu'il rapporte et pourrait dater de la seconde ou de la troisième décennie du IV^e siècle ou encore du début de la seconde moitié de ce siècle, mais pas au-delà, Sirmium étant à cette époque le siège de l'évêché de Syrmie où se déroulèrent plusieurs conciles.

On peut également glaner des informations intéressantes sur le travail des sculpteurs durant la période protobyzantine à la lecture d'une inscription réalisée en remerciement aux bienfaiteurs de la ville de Corinthe, exhumée lors des fouilles menées dans la zone de Kenchreai³⁴³. Étant donné le lieu de sa découverte, cette inscription laisse penser que des ateliers de sculpteurs occupaient le site même des carrières, et recoupe ainsi les renseignements issus du texte de la Passion des Quatre Saints Couronnés. Une spécialisation dans les activités exercées par les sculpteurs est évoquée : des "lithoxooi" sont mentionnés aux côtés de "marmorarioi" ainsi que des "hakonitai", ces derniers s'occupant exclusivement des outils en métal à aiguiser. Comme l'a souligné Louis Robert, la région de Corinthe ne dispose pas de carrières de marbre ; la présence des "marmorarioi" s'explique donc par le fait que le marbre importé, qu'il fût issu d'Attique, des Cyclades ou de Proconèse, aboutissait naturellement au port de Kenchreai, dans le golfe Saronique, et non au port du Léchaion, situé sur le golfe de Corinthe, et dès lors à l'écart des régions productrices de marbre³⁴⁴.

Des déplacements d'équipes de sculpteurs sont évoqués dans la *Vie* de saint

Nicolas de Sion qui était originaire de Lycie. On y lit que des artisans sculpteurs employés au palais de Constantinople travaillaient de manière occasionnelle dans des ateliers itinérants³⁴⁵.

Les textes méso- et tardobyzantins font souvent référence à des travaux réalisés par des sculpteurs sur le lieu même de la construction d'un édifice. L'*ekphrasis* (ou description) se rapportant à un monastère de Saint-Jean le Précurseur situé à Constantinople, rédigée entre le XII^e et le XIV^e siècle par un rhétoricien anonyme, assure même que maçons et sculpteurs collaboraient : " En cet endroit en effet le sculpteur de pierre ("lithoxoos") se retire devant le maçon, et le maçon ("domitor") le cède au sculpteur de pierre. L'un étend le dallage du sol, l'autre érige tout autour le muret ; puis, à tour de rôle, l'un dresse les colonnes tandis que l'autre incurve le plafond³⁴⁶."

Le texte relatif à la translation des reliques de sainte Théodora de Thessalonique, décidément très riche pour notre propos, permet de connaître la durée approximative nécessaire à la réalisation d'un sarcophage. Le chapitre VII de ce texte mentionne en effet la date de l'achèvement du sarcophage de la sainte (3 août 893), qui correspond à celle de la translation de ses reliques. Comme Théodora est décédée le 29 août 892 et qu'il est signalé dans le chapitre II que la plaque de marbre couvrant ses reliques se brisa en trois fragments le dixième mois après sa mort, qu'une deuxième et qu'une troisième plaque de marbre connurent le même sort quelques jours après, ce qui incita à déposer les reliques



de la sainte dans un sarcophage conformé-
ment à son souhait, on peut penser que la
confection du sarcophage dura environ un
mois ou même un peu moins³⁴⁷.

II L'APPORT DE L'ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE DES SCULPTURES

Le travail sur les chantiers de construction

Faute de textes comportant des informations suffisamment précises au sujet de l'organisation des équipes de sculpteurs sur les chantiers de construction, il est essentiel de se tourner vers l'archéologie, qui permet une reconstitution partielle du travail des sculpteurs sur place. Lors des fouilles archéologiques menées dans le quartier de Saraçhane à Istanbul, des déchets de taille, d'une longueur maximale de 9 millimètres, ont été retrouvés parmi les vestiges de l'église Saint-Polyeucte, montrant que la sculpture architecturale devait être en partie exécutée sur le site de construction de l'édifice³⁴⁸. Les sculpteurs travaillant sur ce chantier semblent avoir réalisé le décor architectural sur place : on peut l'observer sur le chapiteau de pilastre engagé dont le décor sculpté n'est pas terminé à l'endroit de sa jonction avec le mur (peu visible de la nef) ou sur les deux fragments jointifs d'un chapiteau inachevé dont le décor n'a pas encore été creusé et dont la surface n'a pas encore été travaillée au ciseau³⁴⁹. Des chapiteaux au décor esquissé, qui n'ont manifestement jamais été terminés, ont aussi été repérés à Sainte-Sophie³⁵⁰.

D'autres indices montrant que la sculpture architecturale était réalisée *in situ* ont été découverts dans les églises de Skripou en Grèce et de Dereâğzı, en Asie Mineure³⁵¹. Lors des fouilles menées dans la ville basse d'Amorium, on a retrouvé, sous le pavement de l'église, des éclats de marbre issus de déchets de taille, utilisés comme remplissage, ce qui fournit une preuve supplémentaire du travail des sculpteurs sur les chantiers de construction³⁵². Un travail de finition à la peinture, pouvait aussi être réalisé une fois les sculptures intégrées à la construction, comme le laissent deviner certaines corniches et frises sculptées présentant des coulées de peinture retrouvées dans l'église de la ville basse d'Amorium³⁵³. L'étude de cet ensemble permet de suggérer que les sculpteurs faisaient partie d'équipes d'artisans, organisées en associations temporaires et engagées pour la durée de la construction d'un édifice³⁵⁴.

Les ateliers régionaux de sculpteurs et leur rayonnement

Durant la période protobyzantine, plusieurs ateliers de sculpteurs ont été localisés dans les régions éloignées de la capitale : certaines zones des Balkans, mais aussi la Syrie, la Jordanie et l'Égypte ne disposaient pas d'un accès aisé aux carrières de marbre. Dans les contrées desservies par un trafic maritime ou fluvial développé, le rayonnement de la capitale byzantine était particulièrement important via le commerce du marbre de Proconnèse. Parallèlement à cette exploitation bien organisée des carrières de marbre, des déplacements d'équipes de sculpteurs



ont été constatés entre Constantinople et Philippes en Macédoine : la sculpture architecturale de la basilique B de cette ville a en effet été réalisée par des sculpteurs constantinopolitains reproduisant fidèlement certains prototypes de la capitale dans le marbre local. Le même phénomène a été observé à Éphèse et dans d'autres endroits d'Asie Mineure³⁵⁵. Les recherches menées en Phrygie ont permis d'isoler plusieurs ateliers régionaux de sculpteurs. L'un de ceux-ci perpétue un travail initié à la période impériale dans les carrières de marbre de Dokimion, mais il se spécialise dans la production d'éléments architecturaux des édifices religieux et de leur mobilier liturgique³⁵⁶. À Aizani et dans ses environs, les gisements de marbre ont favorisé le travail de plusieurs équipes de sculpteurs³⁵⁷. Aux alentours de la ville moderne de Kütahya, le marbre de la région était utilisé parallèlement à la pierre locale³⁵⁸.

À partir de la période mésobyzantine, on constate le travail de divers ateliers de sculpteurs régionaux. La production de sculptures qui caractérise la Phrygie s'avère particulièrement riche³⁵⁹. Plusieurs épistyles, ainsi que des plaques de chancel provenant de la région de Kütahya ont notamment été attribués à un même atelier de sculpteurs³⁶⁰. En Grèce, les analogies techniques et décoratives constatées sur les sculptures architecturales de l'église de Skripou et sur celles de Saint-Grégoire le Théologien à Thèbes, ont déjà conduit à isoler un atelier de sculpteurs actif en Béotie dès la deuxième moitié du IX^e siècle : son rayonnement a pu toucher le Nord du Péloponnèse³⁶¹. L'installation dans la

région de Thèbes de plusieurs hauts fonctionnaires ayant effectué une carrière dans la capitale, comme Léon le Protospathaire qui a financé la construction de l'église de Skripou, encourage le travail d'équipes de maîtres d'œuvre et de sculpteurs dans les chantiers de construction. Non loin de là, en Phocide, la construction du monastère d'Hosios Loukas aux X^e-XI^e siècles fut entreprise sous la direction des higoumènes successifs dont certains étaient apparentés à l'aristocratie thébaine. Des équipes de sculpteurs issues de Thèbes et d'Athènes semblent y avoir travaillé, peut-être sous la direction d'un maître d'œuvre originaire de Constantinople ou d'Asie Mineure. Des déplacements d'ateliers de sculpteurs issus de grands centres tels qu'Athènes, Thèbes ou Chalkis ont aussi été repérés en Phthiotide, grâce à l'étude de plusieurs chapiteaux ornés de croix fleuries exécutés pour plusieurs monastères des environs de la ville de Larissa³⁶².

Des équipes de sculpteurs étaient aussi actives dans plusieurs îles des Cyclades et du Dodécannèse durant la période mésobyzantine. À Naxos, la qualité d'exécution des sculptures architecturales est loin d'être excellente à cette époque³⁶³, alors que durant l'Antiquité, les sculpteurs naxiens étaient réputés pour leur savoir-faire dès le milieu du VII^e siècle av. J.-C.³⁶⁴. À partir de la fin du XI^e siècle, un atelier de sculpteurs émerge à Andros : il est à l'origine de la production de plusieurs plaques conservées dans cette île ainsi qu'à Naxos³⁶⁵. Au XII^e siècle, les équipes de sculpteurs travaillant à Andros atteignent une grande



maîtrise dans l'art de sculpter, caractérisée notamment par l'utilisation de la technique à deux niveaux de relief, comme en témoignent les décors architecturaux de Saint-Nicolas à Messaria et de l'église de l'Archange à Melida³⁶⁶. Certains de ces ateliers de sculpteurs actifs à Andros ont peut-être travaillé en Thessalie ainsi qu'en Épire où l'on observe la même souplesse et une plasticité accrue dans le rendu des rinceaux végétaux sculptés³⁶⁷.

Des groupes de sculpteurs, issus de la côte occidentale de l'Asie Mineure où étaient situées des carrières de marbre³⁶⁸, ont également travaillé dans quelques îles du Dodécanèse³⁶⁹. Le matériel sculpté conservé dans certaines îles – Nisyros et Léros par exemple – présente en effet des analogies décoratives et techniques avec les sculptures du littoral micrasiatique³⁷⁰. Les informations livrées par les archives du monastère de Patmos permettent de comprendre les liens qui unissaient plusieurs îles du Dodécanèse au littoral micrasiatique : à partir de 1080, une bonne partie de l'île de Léros fut cédée à saint Christodoulos de Patmos par des propriétaires insulaires, ayant le statut de moines ou de fonctionnaires impériaux, qui avaient déjà fondé d'autres monastères en Asie Mineure³⁷¹.

Dans le Péloponnèse, des groupes de sculpteurs régionaux apparaissent entre le XI^e et le début du XIII^e siècle. Le cas du Magne est particulièrement intéressant puisqu'on y découvre les noms de deux sculpteurs ayant signé leurs œuvres dans le dernier quart du XI^e siècle³⁷². Les sculptures de Nicétas présentent un décor d'arcades scandé par des

cabochons, très répandu sur les sculptures architecturales d'Asie Mineure³⁷³, et il est tentant, compte tenu de la date de 1075 associée à ces œuvres, de supposer que ce sculpteur soit venu de cette région, qu'il aurait fui pour se réfugier dans le Magne après la victoire des Turcs seldjoukides à Mantzikert sur les Byzantins en 1071. Des rapprochements plus ponctuels entre des sculptures conservées sur la côte turque et d'autres ornant des édifices du Péloponnèse ont également été proposés³⁷⁴. Le décor de chapiteaux conservés à Karytaina, en Arcadie, composé de plusieurs cabochons, permet de supposer le déplacement vers le Péloponnèse de sculpteurs originaires d'Anatolie, où ce type de chapiteau est davantage répandu³⁷⁵. La question de l'activité, dans cette région, de sculpteurs venant d'Asie Mineure mériterait néanmoins d'être approfondie.

L'atelier "de Samarina", appelé ainsi par Laskarina Boura qui l'avait repéré³⁷⁶, constitue un exemple intéressant d'un même groupe de sculpteurs actif dans le Sud du Péloponnèse aux environs de 1200. Les techniques qui y sont mises en œuvre constituent l'aboutissement de la sculpture à deux niveaux de relief qui apparaît en Grèce centrale vers 1100 et dont le *katholikon* d'Hosios Mélétios fournit un exemple représentatif³⁷⁷. Les analogies techniques et décoratives observées sur l'épistyle du *templon* et sur les encadrements d'icônes de l'église de la Vierge Zoodochos Pigi du village de Samari (fig. 56) en Messénie ainsi que sur les encadrements d'icônes et les fragments d'épistyle provenant de



↑↑ Fig. 56. Détail de l'épistyle du templon de l'église de la Vierge Zoodochos Pigi à Samari.

↑ Fig. 57. Épistyle fragmentaire de l'église Sainte-Sophie à Mistra.



Sainte-Sophie de Mistra (fig. 57), sont particulièrement éloquentes³⁷⁸. On peut rattacher au même groupe un fragment d'épistyle conservé dans l'église de Nomia dans le Magne³⁷⁹. Georgios Pallis a aussi identifié deux autres fragments d'un même épistyle réutilisés dans l'église de la Dormition de la Vierge à Katsanochori (fig. 58), près de Megalopolis, qui font sans doute partie de la production de ce même atelier³⁸⁰. La plaque d'ambon réutilisée comme décor de la façade de l'église Saint-Jean à Kounos dans le Magne³⁸¹ fait certainement aussi partie des réalisations de ces mêmes sculpteurs.

Au XIII^e siècle, des ateliers spécialisés dans l'utilisation de certaines techniques ou dans la réalisation de certains types de décor sont actifs à Constantinople mais aussi dans le Péloponnèse, en Thessalie et dans les Balkans. Plusieurs sculptures appartenant à des sarcophages ou à des installations liturgiques sculptées en champ-lévé et présentant un décor couvrant caractérisé par des arabesques végétales, ont permis à Théocharis Pazaras d'identifier un atelier de sculpteurs actif en Thessalie et

en Macédoine à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle³⁸². Les similitudes techniques et décoratives mises en évidence entre l'ambon de Sainte-Sophie à Ohrid et les vestiges de l'ancien ambon de la cathédrale de Verria sont particulièrement convaincantes³⁸³. Théocharis Pazaras suggère que cet atelier était basé à Thessalonique, bien qu'aucune de ses sculptures n'y ait été retrouvée. En revanche, Verria était un centre dans lequel des ateliers de sculpteurs étaient actifs dès le XI^e siècle³⁸⁴, ce qui a pu stimuler un savoir-faire qui se serait transmis de génération en génération jusqu'à la période tardobyzantine.

La production d'icônes en marbre était aussi répartie dans plusieurs ateliers. Constantinople constituait sans surprise l'un des centres les plus importants : plusieurs textes décrivent ces nombreuses icônes dont beaucoup subsistent encore à l'état de fragments, comme l'ont par exemple révélé les fouilles menées dans le quartier des Manganes³⁸⁵. Dès le XII^e siècle, à la suite des croisades, quelques-unes de ces icônes sculptées furent transportées en Occident, en particulier à Saint-Marc de Venise. Plus

➤ Fig. 58. Détail de l'épistyle sculpté encastré dans l'église de la Dormition de la Vierge à Katsanochori.





tard, elles donnèrent lieu à des imitations locales, comme en témoigne notamment l'icône de la Vierge orante, datée du milieu ou de la fin du XII^e siècle et conservée au musée régional de Messine en Sicile³⁸⁶. En dehors de la production constantino-politaine, un atelier spécialisé dans ce type d'icônes sculptées était actif à Thessalonique, comme l'a établi Agathoniki Tsilipakou. Parmi elles, celle de la Vierge prédomine : sur les huit bas-reliefs anthropomorphes qui ont été recensés, six la représentent³⁸⁷.

Un autre atelier d'icônes sculptées était basé en Thessalie, dans la région du Pélion, où plusieurs reliefs de ce type sont conservés. Une grande icône en marbre (63 × 167 centimètres) représentant la Vierge "Oxeia Episkepsis" sculptée en assez haut relief, est conservée dans l'église du village de Makrinitza et provient de l'ancienne église du monastère qui lui était dédié, fondé en 1215 par Constantin Maliasinos, qui était apparenté à la famille impériale de Constantinople (fig. 52)³⁸⁸. Il s'agit de la seule icône sculptée de la Vierge "Oxeia Episkepsis", dont l'épithète est connue par l'inscription la désignant³⁸⁹. Un détail particulièrement intéressant, dans l'angle inférieur droit de cette icône, est

la représentation d'un donateur agenouillé portant l'habit de moine³⁹⁰. L'inscription métrique partiellement lisible sur l'encadrement de l'icône n'a malheureusement pas conservé son nom, mais son intention demeure gravée dans la pierre : il offre cette icône en marbre à la Vierge "Oxeia Episkepsis" afin qu'il puisse échapper au feu de l'enfer et gagner le paradis³⁹¹. La représentation de donateurs de taille réduite, figurés agenouillés dans la partie inférieure des images votives, est fréquente dans la peinture monumentale et sur les icônes peintes, mais elle constitue un hapax sur les icônes sculptées. Bien que le nom ne soit plus conservé, on serait tenté de l'identifier comme étant celui de Constantin Maliasinos, qui a terminé sa vie comme moine et qui semble être associé à la réalisation de cette icône, sculptée autour de 1256³⁹².

Deux autres bas-reliefs en marbre de facture analogue proviennent du monastère d'Episkopi à Ano Volos, dont l'église a probablement été construite dans la seconde moitié du XIII^e siècle³⁹³. Sur l'un, on voit l'archange Michel³⁹⁴, tandis que l'autre³⁹⁵ présente une scène inspirée d'un épisode plutôt rare dans l'iconographie byzantine :





↑ Fig. 59. La Vierge et le Christ écolier, monastère d'Episkopi, Ano Volos.

↗ Fig. 60. Icône en proto-majolique représentant les trois hiérarques provenant de Saint-Basile à Arta, Musée byzantin de Ioannina.



celui du Christ écolier (fig. 59), qui est parfois peint dans les églises de l'époque paléologue, comme on peut par exemple le constater en Crète³⁹⁶.

Les nimbes de l'archange Michel et de la Vierge empiètent sur le cadre sculpté dans la partie supérieure de chacune de ces icônes en marbre, ce qui constitue un trait caractéristique d'autres icônes constantinopolitaines de la même époque, comme celles du monastère de la Péribleptos (fig. 145). Un dernier bas-relief, actuellement conservé au Musée byzantin d'Athènes et provenant de l'église du monastère d'Episkopi³⁹⁷, peut être attribué

au même atelier : il s'agit de la scène fragmentaire de la présentation du Christ au Temple³⁹⁸. Certaines scènes, appartenant au cycle des douze grandes fêtes de l'année liturgique byzantine, pouvaient parfois être sculptées, même si la peinture reste de loin leur support privilégié. L'atelier de sculpteurs responsable de la réalisation de ces icônes maîtrisait la technique du haut-relief, car chacun des personnages se détache presque en ronde-bosse sur un fond lisse et les plis de leurs vêtements soulignent le rendu plastique de leur corps. On retrouve une monumentalité analogue des personnages sur plusieurs bas-reliefs



figurés datés de la fin du XIII^e siècle et provenant du monastère de la Vierge Péribleptos à Constantinople (fig. 145, 158). Les liens de la famille Maliasinos avec la famille impériale constantinopolitaine furent renforcés lors du mariage du fils de Constantin Maliasinos, Nicolas, avec Anne, une des nièces de Michel VIII Paléologue³⁹⁹. Dans ce contexte, il ne serait pas étonnant que des sculpteurs formés ou ayant travaillé à Constantinople aient réalisé les icônes figurées appartenant aux deux monastères thessaliens fondés par Constantin Maliasinos.

À Arta, plusieurs icônes sculptées ont manifestement été réalisées par un atelier de sculpteurs actif au cours de la période tardobyzantine. Parmi celles-ci, signalons deux bas-reliefs fragmentaires : l'un, provenant du monastère des Blachernes, représente la Vierge faisant un geste d'intercession⁴⁰⁰ et le second figure saint Jean-Baptiste ailé⁴⁰¹. Cette représentation particulière de saint Jean-Baptiste, faisant référence à la prophétie de Malachie et aux passages des évangiles de Matthieu, Marc et Luc⁴⁰², est davantage répandue sur les icônes peintes et dans la peinture monumentale à la période tardobyzantine. Ces deux bas-reliefs ont certainement été réalisés par un atelier de sculpteurs byzantins. En revanche, il est plus difficile de se prononcer au sujet d'autres sculptures qui présentent un mélange d'influences byzantine et occidentale, tels l'icône de la Crucifixion provenant du monastère de la Péribleptos (fig. 173) et les bas-reliefs en proto-majolique provenant de l'église Saint-Basile (fig. 60, 175).

✂ LES MATÉRIAUX UTILISÉS

:: PRÉDOMINANCE DES MARBRES ET DES PIERRES COLORÉES

La plupart des sculptures byzantines sont en marbre. Ce matériau, très largement utilisé dans la décoration des édifices depuis l'Antiquité, connut aussi une large diffusion à l'époque médiévale, tant en Occident, à Byzance que dans le monde musulman⁴⁰³. Il fut particulièrement prisé à la période byzantine dans la construction des églises où bases et fûts de colonnes, placages, dalles de pavement et installations liturgiques étaient souvent en marbre. Depuis l'Antiquité, ce matériau revêt un indéniable caractère de prestige et d'ostentation de la richesse. Durant cette période, le marbre n'est pas systématiquement associé aux espaces sacrés. À Delphes, par exemple, il est peu employé pour la réalisation des installations architecturales – niches, baldaquins ou bases de formes diverses – destinées à recevoir et à mettre les offrandes en valeur⁴⁰⁴. La situation géographique du sanctuaire phocidien, à l'écart des carrières de marbre, nécessitait d'importer celui-ci et explique sans doute sa rareté. En revanche, à partir de la période byzantine, on constate que reliquaires et aménagements des sanctuaires sont très souvent en marbre, y compris dans des églises situées loin des carrières. En témoignent par exemple deux reliquaires retrouvés dans l'église à atrium de la grande colonnade à Apamée en Syrie⁴⁰⁵ et le dallage en marbre



du sanctuaire de la basilique D à Byllis en Albanie, composé de fines plaques aux couleurs variées : cipollin de Carystos, marbre de Proconnèse et pavonazetto de Phrygie⁴⁰⁶. Fort apprécié par les Byzantins, ce matériau contribuait, avec l'ensemble du décor peint ou en mosaïque, à créer à l'intérieur de l'église une atmosphère solennelle propice à éveiller et à exprimer la spiritualité. Dans le nouvel Empire chrétien, la pérennité de ce matériau, la préciosité qu'il dégageait et sa large gamme colorée suscitaient une impression de beauté transcendante qui l'associa très vite à l'expression du sacré.

Dans plusieurs passages de sa description de Sainte-Sophie, notamment dans les vers 617 à 646 ayant trait aux placages de marbres, Paul le Silencieux décrit avec talent la grande variété des marbres blancs et colorés utilisés, ainsi que la fascination que ceux-ci exerçaient à Byzance au VI^e siècle⁴⁰⁷. La perception globale de ce décor en marbre donnait une impression de puissance et de richesse, tandis que l'observation des détails de son agencement renforçait l'immensité du lieu et en démultipliait la sacralité⁴⁰⁸.

Ce goût pour l'effet créé par les placages de marbres et de pierres colorées est aussi perceptible à la période mésobyzantine, dans l'aménagement des lieux de culte comme, par exemple, le *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas où le pavement, le *templon* et les placages des murs, encore bien conservés, sont en marbres colorés⁴⁰⁹. La polychromie dans la disposition des pierres semble avoir été répandue non

seulement dans les pavements et les placages des églises, mais aussi sur les *templa*. Ce type d'installations liturgiques, conservé dans plusieurs églises monastiques de Grèce édifiées à la période mésobyzantine, telles celles d'Hosios Loukas, de Vatopédi et d'Iviron au Mont Athos, de la Néa Moni à Chios et de Daphni, se compose en effet de marbres blancs combinés à des pierres vertes, pourpres et bleutées. La fondation de ces différents monastères est à mettre en relation avec Constantinople et il paraît dès lors probable que ces *templa* faits de marbres polychromes traduisent la volonté d'imiter un usage répandu dans la capitale⁴¹⁰, dont les encadrements des icônes despotiques de la Kalenderhane Camii fournissent encore l'écho⁴¹¹.

L'exploitation des carrières au fil des siècles

À la période protobyzantine, Byzance s'insère dans un système économique dans lequel le commerce des marbres occupe une place importante, qui n'a cessé de se développer en Orient et en Occident au cours de l'Empire romain⁴¹². Les nombreux sarcophages ou les éléments architecturaux ornant des villes entières, comme l'antique Leptis Magna (Lybie), sont autant de traces de ce commerce florissant qui perdure jusque dans la seconde moitié du III^e siècle, moment où l'on assiste à un arrêt manifeste de la production des marbres issus du bassin égéen et d'Asie Mineure.

Peu après l'avènement de l'Empire chrétien d'Orient, qui établit sa capitale à Constantinople, l'exploitation des carrières



de marbre reprend et ce matériau est communément utilisé pour réaliser le décor et l'aménagement liturgique des églises dans diverses régions de l'Empire. À la même époque, la sculpture architecturale occidentale se réduit essentiellement à l'utilisation de remplois, à l'exception de quelques sites d'Afrique du Nord, et souffre de la fermeture des carrières de Luni au ^v^e siècle, d'où provenait le beau marbre de Carrare. L'essor des carrières de marbre de Proconnèse contraste avec cette situation⁴¹³. Situées non loin de la capitale impériale, sur une île de la mer de Marmara, ces carrières, déjà exploitées sous l'empereur Hadrien, connurent un développement important, principalement du ^v^e au milieu du ^{vi}^e siècle, et donnèrent lieu à un commerce florissant. Mais l'île de Proconnèse n'était pas le seul centre exportateur. Beaucoup de gisements de marbre continuèrent à être exploités, tels ceux, par exemple, de Dokimion⁴¹⁴ en Phrygie, tandis que d'autres furent mis en activité à Aphrodisias, à Hiérapolis, à Priène, à Sardes, à Éphèse, dans le Latmos et à Mylasa, suggérant ainsi l'étendue de la demande et le dynamisme des échanges. En Grèce, plusieurs carrières de marbre blanc étaient aussi exploitées : les plus connues sont celles de Thasos, de Philippes, de Paros, de Naxos, de l'Hymette et du Pentélique en Attique. De récentes recherches menées dans les Balkans ont montré que les carrières de Sivec, situées non loin de Prilep en Macédoine du Nord, exploitaient un marbre blanc dolomitique, utilisé pour la réalisation de certains chapiteaux de la

cathédrale de Stobi⁴¹⁵. D'autres carrières locales existaient dans l'espace balkanique, comme celle de Topolovgrad, dans le Sud de la Bulgarie⁴¹⁶. Leur exploitation à la période byzantine est concomitante à celle des carrières de Proconnèse, ce qui laisse penser que le marbre dolomitique était utilisé par les sculpteurs locaux pour subvenir aux besoins des travaux de construction et compléter dans certains cas des éléments importés des carrières de Proconnèse.

Le goût affirmé des Byzantins pour la polychromie, qui se révèle dans les divers domaines de leur art, ne fera qu'encourager ce commerce et suscitera l'importation, dans divers lieux de l'Empire, de marbres colorés : la brèche verte de Thessalie, le cipollin vert d'Eubée, le pavonazetto phrygien, le cipollin rouge de Iasos, le rouge antique du cap Ténare (Magne) et le serpentín de Lacédémone. Dallages et placages en marbre étaient prisés jusque dans les villes reculées situées aux marges de l'Empire, telle, par exemple, Resafa en Syrie. Par ailleurs, les grandes villes de province, comme Thessalonique, Éphèse, Antioche et Ravenne⁴¹⁷ cherchèrent manifestement, dans la mesure de leurs moyens, à rivaliser avec les splendeurs de la capitale. Le marbre devint ainsi le véritable vecteur d'une esthétique constantinopolitaine.

Ce commerce suscita par ailleurs la production en série d'éléments architecturaux, comme des colonnes, des bases de colonnes, des chapiteaux, des plaques d'ambons ou de chancel. Leur concentration est particulièrement importante sur les côtes du bassin égéen et sur celles de la mer



Noire. La cargaison de Marzamemi, retrouvée à la suite de son naufrage au large de la Sicile, fournit une preuve archéologique irréfutable de l'ampleur des importations de marbre. Cette cargaison comportait 28 bases et 28 fragments de fûts de colonnes, 28 chapiteaux, quelques plaques de parapet, un plateau de table d'autel et un ambon en pièces détachées dont il ne manquait que les marches. L'ensemble était probablement destiné à la construction d'une église de la Byzacène (Tunisie), planifiée dans le deuxième quart du VI^e siècle. Sur quelques-uns de ces chapiteaux sont gravées des marques de tâcherons qui caractérisent fréquemment les sculptures architecturales de la capitale byzantine⁴¹⁸. Parallèlement, certains textes nous apprennent que des éléments architecturaux en marbre étaient produits en série dans la capitale et ensuite exportés vers les provinces de l'Empire. Un écrit, ajouté aux *Miracles de saint Démétrios*, atteste ainsi de l'arrivée d'une cargaison de marbres à Thènai (Thyna) en Tunisie, sans doute avant la conquête arabe (647)⁴¹⁹. Saint Démétrios y apparaît en songe à l'évêque local et lui révèle que "ce jour même va arriver de la haute mer un bateau qui transportera un *kibôrion* et un ambon (ainsi que des colonnes) achetés dans la capitale..."

Les modalités de ce commerce des marbres demeurent cependant mal connues. Il est en effet difficile de faire la part des choses entre les exportations issues de donations impériales et celles relevant de transactions (ou de commandes) privées. En examinant les données fournies par les édits impériaux, un système mixte

où coexistaient commandes impériales et initiatives privées prises par des évêques locaux ou de riches évergètes semble avoir existé⁴²⁰. Les procédures de commande nous échappent en bonne partie. C'est vraisemblablement à Constantinople que l'on se rendait pour commander des sculptures en marbre de Proconnèse. En témoigne un extrait des écrits de saint Jean Chrysostome, qui relate le voyage d'un moine de l'île de Thasos venu à Constantinople dans le but d'acheter des plaques de parapet en marbre de Proconnèse ; avant d'atteindre son but, il se fait rançonner par des brigands⁴²¹. Rares sont les informations contenues dans les sources au sujet du coût du marbre. Signalons le fragment du *Tarif* de Dioclétien, provenant d'Achaïe, retrouvé en Italie centrale, mentionnant le prix de divers marbres. Grâce à lui, nous apprenons par exemple que le prix du marbre de Dokimion s'élevait à 200 deniers, soit quatre fois plus que celui demandé pour le marbre de Lesbos et était 50 deniers plus élevé que celui du marbre de Thessalie⁴²².

L'aménagement intérieur de toutes les églises de l'Empire n'était bien sûr pas uniformément réalisé en marbre de Proconnèse. Les sculptures importées n'étaient manifestement disponibles que dans des formats bien précis, ce qui explique qu'elles apparaissent parfois mal assorties au décor environnant. Pour pallier l'absence de reliefs aux dimensions voulues, on se résolut ainsi à récupérer des pièces plus anciennes et à les appareiller entre elles ou à des sculptures importées. Dans d'autres cas, les éléments architecturaux en marbre de Proconnèse



côtoyaient des reliefs taillés sur place. Le décor de certains reliefs était alors simplement ébauché sur leur lieu d'extraction et terminé par des sculpteurs locaux, une fois la pièce arrivée à bon port. Les pièces constantinopolitaines exportées suscitèrent aussi des imitations plus ou moins fidèles, réalisées par les sculpteurs des carrières égéennes ou par des artisans travaillant la pierre locale.

Dans les régions de la Méditerranée orientale, dépourvues de carrières de marbre, telles Chypre, la Syrie du Nord, la Palestine ou l'Égypte, une grande quantité de blocs de marbre fut importée par voie maritime et sciée une fois sur place. C'est ainsi que l'on peut expliquer la présence dans ces régions de nombreux placages aux motifs incisés, traités en champlévé. De manière plus générale, les dallages en marbre et les *opus sectile* remplacèrent peu à peu les mosaïques de pavement dans certaines églises, notamment au sein d'espaces architecturaux jugés importants, comme le sanctuaire, le narthex, la nef centrale, les dispositifs martyriaux et les baptistères.

À partir du VII^e siècle, les troubles que traverse l'Empire, causés notamment par les invasions des Slaves, des Avars et des Perses, engendrent un indéniable ralentissement dans les programmes de construction et les échanges commerciaux. On observe en effet à cette époque un sérieux déclin de l'exploitation des carrières de l'île de Proconnèse, peut-être dû à l'interruption du trafic maritime entre Constantinople et cette île, provoquée par l'instabilité politique ambiante. Mais d'autres carrières,

comme celles de l'île de Thasos, ont une destinée similaire : vers 615-620, les carrières d'Aliki ne sont plus exploitées. À la même époque, les carrières de Phrygie sont sur le déclin, mais leur exploitation reprend aux X^e et XI^e siècles, comme en témoigne la lettre de Léon de Synnada, mentionnant l'activité et la renommée des scieurs de Synnada en Phrygie⁴²³. On continue à s'interroger sur la reprise de l'exploitation des carrières de Proconnèse à la période méso-byzantine, de manière plus limitée qu'à la période protobyzantine. En considérant la grande quantité de marbre de Proconnèse utilisée à Preslav, Claudia Barsanti a suggéré que ce matériau était importé de Constantinople et travaillé *in situ* par des sculpteurs venus de la capitale de l'Empire. Selon elle, la découverte d'un dépôt de marbres à proximité de l'église Ronde de Preslav confortait cette hypothèse. De plus, elle a souligné avec raison que le marbre de Proconnèse était utilisé dans la construction des cathédrales de Kiev et de Chernigov au XI^e siècle⁴²⁴. On peut raisonnablement penser que d'importants stocks de marbre de Proconnèse avaient été constitués durant la période protobyzantine sur l'île de Marmara, mais aussi peut-être dans certains quartiers de Constantinople⁴²⁵, et qu'ils furent probablement exploités par les sculpteurs des périodes méso- et tardobyzantine. Des recherches menées sur les sculptures du monastère Saint-Jean-Baptiste de Sozopol, très probablement réalisées lors des travaux de restauration du *katholikon* menés par Michel Glabas Tarchaniotès à la fin du XIII^e siècle, ont



démontré l'origine proconnésienne de leur marbre⁴²⁶. Néanmoins, aucun texte médiéval ne nous fournit de preuve explicite concernant l'activité des carrières de Proconnèse durant les périodes méso- et tardobyzantine. Il faut attendre l'époque ottomane pour que les documents conservés dans les archives nous apprennent que ces carrières furent exploitées entre le XVI^e et le XIX^e siècle, afin de servir aux travaux de construction entrepris par les sultans à Constantinople⁴²⁷.

Les marbres colorés connaissent encore du succès aux périodes méso- et tardobyzantine. Nous avons en effet la certitude que certaines carrières produisant ce type de marbres étaient alors exploitées, comme celles d'Omorfochoriou, en Thessalie, d'où provient, aux IX^e et X^e siècles, la brèche verte de Thessalie⁴²⁸. Toujours en Grèce, des indices probants démontrent que des carrières au rayonnement local fonctionnent à la même époque en Thessalie⁴²⁹, dans le Magne et à proximité de Mistra⁴³⁰.

Les procédés d'extraction

Les techniques spécifiques d'extraction utilisée dans les carrières sont similaires durant les périodes antique et byzantine⁴³¹. Néanmoins, l'évolution des procédés de construction depuis l'époque romaine, où la brique occupe une place croissante dans le gros œuvre, entraîna une diminution de la demande de marbres. En règle générale, des blocs de marbre aux dimensions plus modestes que par le passé sont débités dans les carrières pour être ensuite transportés par bateau⁴³² vers des ports abritant des

ateliers dans lesquels les sculpteurs s'occupent de les scier⁴³³.

Lors de l'ouverture de nouvelles carrières, il y avait lieu de délimiter précisément l'aire d'extraction des blocs. Le travail d'extraction lui-même était régi par un système hiérarchisé impliquant plusieurs manœuvres : sur tout le flanc de la montagne à creuser, des ouvriers dégageaient les blocs à l'aide de pics en ménageant des orifices permettant d'insérer des coins. L'espacement entre ces orifices dépendait de la dureté de la pierre : pour les pierres tendres, il était généralement distant, tandis que pour les pierres dures, ils l'étaient beaucoup moins. Le carrier y insérait alors des coins en bois pour les pierres tendres et en fer ou en bronze pour les pierres dures. Chacun de ceux-ci était enfoncé à coups de masse synchronisés, afin que le bloc puisse lentement se détacher. Différents leviers étaient utilisés pour l'extraction proprement dite. Des ouvriers supervisaient ce travail tandis que les chefs de la carrière numérotaient les blocs extraits et y marquaient la destination à l'aide d'un chiffre-code.

Les blocs étaient ensuite acheminés vers une plate-forme afin d'y être équarris et dégrossis⁴³⁴. Une fois ce travail accompli, deux scénarios étaient possibles : soit ils étaient amenés tels quels, à l'aide de machines de levage ou d'engins de transport en bois, dans les bateaux chargés de les acheminer vers le lieu de mise en œuvre, soit ils étaient directement sculptés sur ces aires de travail. Les recherches menées dans les carrières de Proconnèse ont en effet montré la présence sur place



de sarcophages et de nombreux chapiteaux, bases et fûts de colonnes épannelés ou à moitié terminés⁴³⁵. Les différentes étapes de la fabrication des chapiteaux corinthiens pouvaient donc se dérouler à proximité immédiate des carrières d'extraction⁴³⁶. Ce travail générerait par ailleurs la formation de nombreux déchets de taille qui devaient être stockés dans des endroits appropriés ou évacués par bateau et jetés à la mer.

III LES AUTRES MATÉRIAUX : PIERRES CALCAIRES, PLÂTRE, BOIS ET TERRE CUITE

Durant la période protobyzantine, l'exploitation et la taille de pierres calcaires tendres ont lieu dans plusieurs régions orientales de l'Empire, telles la Lycie⁴³⁷, la Syrie du Nord, l'Égypte, ainsi que la Cilicie, qui présentent une sculpture architecturale de très bonne qualité⁴³⁸. Le calcaire est également utilisé dans la sculpture architecturale de plusieurs églises situées dans les Balkans. En témoignent, par exemple, diverses sculptures conservées au Musée archéologique de Marcianopolis, l'actuel Devnia, dans le Nord-Est de la Bulgarie. Des carrières de calcaire, situées à quelques kilomètres de l'emplacement occupé par la cité romaine, furent exploitées du II^e au VI^e siècle. Cette production locale semble ensuite avoir été complétée par des importations de marbre de Proconnèse, comme l'attestent les chapiteaux de l'église sud de la ville. Un même constat vaut pour Obzor⁴³⁹ et Bjala⁴⁴⁰, deux villes du littoral de la mer Noire, où des œuvres d'importation,

relayant des modes constantinopolitaines, côtoient des sculptures réalisées en pierre calcaire. Dans les régions des Balkans plus éloignées de la Propontide et plus difficilement accessibles par voie maritime, les bâtisseurs paraissent avoir pallié l'absence de marbre grâce à l'exploitation des carrières locales de pierre calcaire, d'où sortirent des sculptures architecturales à l'ornementation singulière. Le décor architectural des églises de Byllis en Albanie est significatif à ce sujet, car il présente à la fois des emprunts aux compositions ornementales en vogue ou présentes dans les grands centres de l'Empire, mais aussi des motifs particuliers, constituant des interprétations locales et résolument originales de modèles répandus au cours du VI^e siècle⁴⁴¹.

Aux périodes méso- et tardobyzantine, le calcaire fut donc utilisé dans les régions où le marbre était difficile à acheminer. Un autre critère semble cependant avoir souvent joué : celui des moyens des commanditaires privés, qui influa nécessairement sur le choix des matériaux. Des ressources financières limitées impliquaient ainsi la réutilisation de marbres antiques ou protobyzantins, mais aussi le recours massif à des matériaux locaux dans la réalisation du décor sculpté des églises. À cet égard, un exemple emblématique nous est fourni par l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou, en Béotie, datée de 873-874 : une bonne partie des éléments sculptés proviennent du site antique voisin d'Orchomène, tandis que les plaques sculptées insérées dans les façades sont en calcaire⁴⁴². Autre exemple : à Amorium, la sculpture



architecturale de l'église de la ville basse, édifiée entre 850 et 950, se compose de remplois en marbre ou en calcaire, issus de la première phase de construction de cette église, au ^v^e siècle⁴⁴³. En Béotie, les carrières de calcaire dur de Kakoniskiri ont fourni au ^{xii}^e siècle le matériau des sarcophages et des incrustations des pavements des églises d'Hosios Mélétiós et de la Vierge Zoodochos Pigi de Dervenosalessi⁴⁴⁴.

Le plâtre pouvait soit compléter, soit se substituer totalement au décor sculpté en marbre⁴⁴⁵. La technique du plâtre était déjà utilisée à la période protobyzantine, comme en témoignent plusieurs corniches produites à partir de ce matériau et probablement peintes, ornant les nefs, les tribunes, le narthex et le vestibule sud-ouest de Sainte-Sophie⁴⁴⁶ à Constantinople. Dans certaines régions de la partie orientale de l'Empire byzantin, dépourvues de gisements de marbre, comme Chypre, de très beaux décors architecturaux en plâtre ont été préservés au sein d'une demeure de Salamine connue sous le nom de "l'huilerie"⁴⁴⁷. Dans les marges occidentales de l'Empire, il a été démontré que les stucs ont été fabriqués sans interruption depuis l'Antiquité. Plusieurs ensembles de décors architecturaux en stuc provenant de France, de Suisse, d'Allemagne, d'Italie et de Slovénie ont été étudiés *in situ* dans divers édifices ou ont été retrouvés lors de fouilles⁴⁴⁸. En témoignent par exemple les intrados des arcs nord couverts de motifs animaliers, végétaux et géométriques en stuc peint ornant la basilique d'Euphrasius à Poreč⁴⁴⁹. Le baptistère des

Orthodoxes à Ravenne conserve, lui aussi, des compositions figurées réalisées suivant cette technique⁴⁵⁰. Bénédicte Palazzo-Bertholon a bien montré le rayonnement des influences ravennates, non seulement stylistiques et iconographiques, mais surtout techniques, véhiculées par ces décors dans les régions du Nord-Est de l'Italie, notamment à Brescia, Cividale et Milan, aux ^{viii}^e et ^{ix}^e siècles. Ainsi s'explique la disparition du stuc de chaux, caractéristique de l'époque romaine, au profit du plâtre, employé seul ou mélangé à de la chaux, qui apparaît dès le ^v^e et se poursuit au ^{vi}^e siècle comme l'illustrent plusieurs édifices de Ravenne, Grado et Parenzo⁴⁵¹.

L'utilisation du plâtre est également répandue dans les régions byzantines à l'époque médiévale. Elle n'impose qu'une préparation assez simple et peu coûteuse tout en présentant une mise en œuvre relativement commode, qui permet d'imiter l'effet du marbre et de pallier ainsi son absence dans des zones géographiques où il n'était pas facilement accessible. À partir du ^x^e siècle, cette technique va être souvent utilisée pour compléter le décor sculpté en marbre : certains éléments architecturaux intérieurs, telles les moulures d'arcs ou les frises soulignant la naissance des voûtes, sont en effet plus délicats à sculpter et le plâtre est alors employé en complément de la pierre, principalement dans les endroits situés à l'abri des intempéries et de l'humidité. Il faut signaler à ce propos le décor sculpté intérieur de plusieurs églises intégrées généralement à des monastères, telles celles du Protaton (fig. 12)⁴⁵² et de Vatopédi⁴⁵³

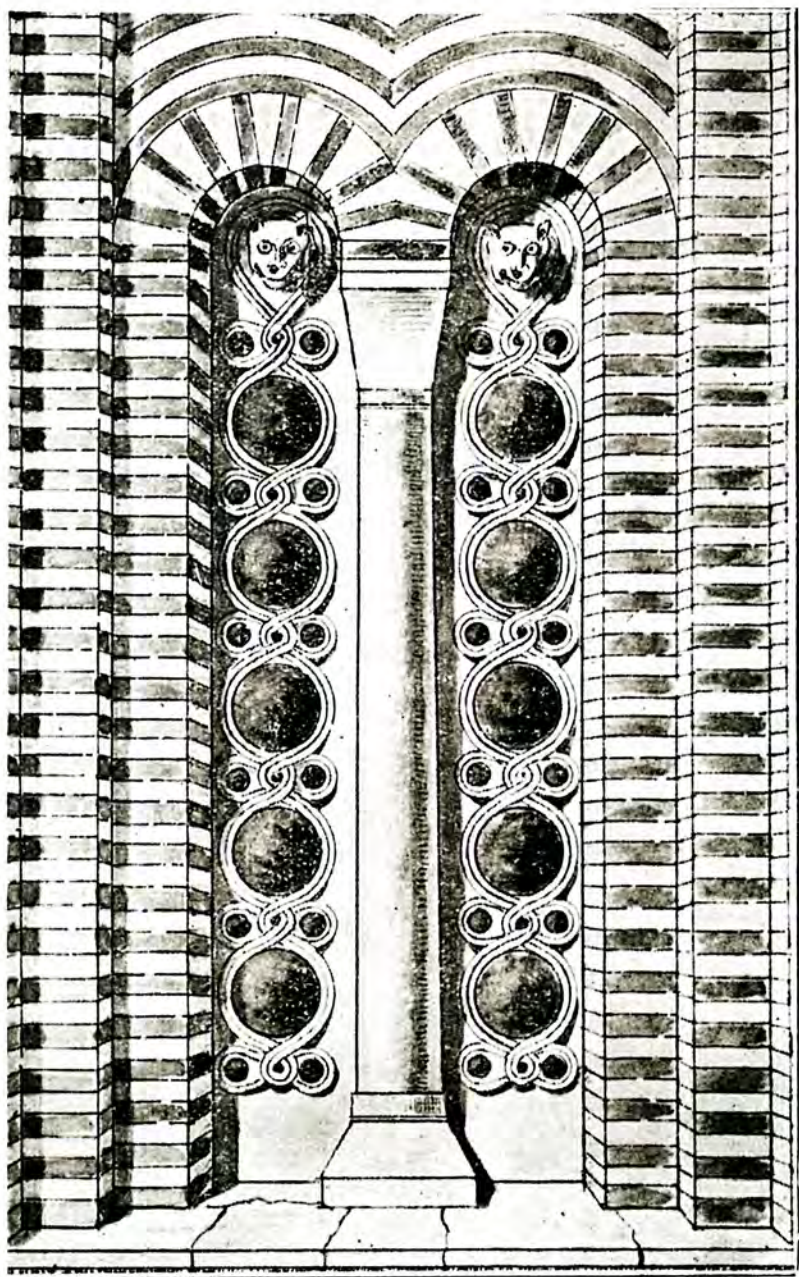


au Mont Athos, ainsi que le *katholikon* d'Hosios Loukas en Phocide⁴⁵⁴, celui de Daphni et de Saint-Nicolas-des-Champs⁴⁵⁵, sans oublier les églises Saint-Pantéléimon à Nérézi (fig. 23)⁴⁵⁶ et de la Sainte-Trinité de Sopoćani⁴⁵⁷, dans lesquelles marbre et plâtre sont délibérément combinés dans des zones précises de l'édifice⁴⁵⁸.

Dans les régions septentrionales de Grèce, le nombre important de reliefs en plâtre est aussi à mettre en relation avec la difficulté d'accéder aux carrières de marbre⁴⁵⁹. En Épire, dans les églises situées autour des villes de Ioannina et d'Arta, de tels reliefs sont assez fréquents et témoignent d'un indéniable savoir-faire local⁴⁶⁰, voire d'une "spécialité régionale". Nous avons déjà mis en évidence que l'utilisation de ce matériau au sein des églises des villages de Lyngos, Kostaniani et Pétrovitsa s'expliquait elle aussi par l'absence de marbre dans cette région⁴⁶¹. Le décor de ces sculptures laisse penser que des moules en bois ont été utilisés pour les réaliser, tandis que certaines finitions (incisions et trous de trépan) ont été exécutées une fois le plâtre sec. Il reste difficile de préciser la date de ces sculptures, car leur décor présente des caractéristiques communes aux reliefs en marbre des XII^e-XIII^e siècles⁴⁶². Dans les environs d'Arta, hormis les sculptures en plâtre du *katholikon* du monastère de la Kato Panagia, il convient de signaler les meneaux de la fenêtre de l'abside de l'église de la Dormition de la Vierge, plus connue sous le nom de "Kokkini Ekklesia" ou Panagia Vellas, datée de la fin du XIII^e siècle et située 3 kilomètres au sud du village de

Vourgareli. À partir d'un fragment conservé *in situ*, Anastasios Orlandos a proposé une reconstitution du décor complet de ces meneaux, composé de deux lignes de cercles en entrelacs surmontées chacune d'une tête de lion en relief (fig. 61)⁴⁶³. Quatre fragments appartenant aux piliers du *temple* de cette église sont particulièrement intéressants, car ils ont conservé des tiges en bois destinées à consolider le centre de ces reliefs⁴⁶⁴. Dans l'église Saint-Achille située sur l'île du lac de la Petite Prespa, le plâtre fut aussi utilisé⁴⁶⁵. Enfin, en Thrace, les quatre chapiteaux en marbre du *katholikon* de la Panagia Kosmosoteira à Pherrai étaient recouverts d'un décor en stuc réalisé au XII^e siècle (fig. 22)⁴⁶⁶. Ces exemples montrent bien que l'emploi du plâtre était répandu dans certaines régions de l'Empire et que sa technique de mise en œuvre était maîtrisée par les artisans locaux participant aux chantiers de construction.

Si l'on excepte le cas de l'Égypte copte, l'emploi du bois dans la décoration des édifices ne semble pas avoir été très répandu durant la période protobyzantine. La conservation aléatoire de ce matériau, sujet à la putréfaction, invite cependant à la prudence. Les portes de Sainte-Sabine à Rome, réalisées peu après la fondation de cette église en 432, montrent que l'art de sculpter ce matériau pouvait atteindre un haut niveau⁴⁶⁷. Le bois a aussi été utilisé durant la période mésobyzantine, mais les exemples conservés demeurent difficiles à dater. Seules les poutres en bois sculpté des tribunes ouest de Sainte-Sophie de Constantinople fournissent un jalon



↑ Fig. 61. Reconstitution du décor en plâtre des meneaux de la fenêtre de la "Kokkini Ekklesia", Vourgareli. D'après Orlandos, 1927, fig. 8.

→ Fig. 62. Icône en bois peint représentant saint Georges, Musée byzantin d'Athènes.

→→ Fig. 63. Icône en bois représentant saint Georges, Gallista.





chronologique fiable, car elles ont pu être datées (830-870) grâce aux analyses de carbone 14⁴⁶⁸. Elles présentent des motifs géométriques et végétaux très similaires à ceux qu'on observe sur les sculptures architecturales en marbre de la période mésobyzantine.

L'emploi du bois pour la réalisation de portes, d'icônes et du mobilier des églises est surtout connu aux périodes méso- et tardobyzantine dans le Nord de la Grèce, notamment à Arta, à Kastoria, en Thessalie, au Mont Athos et dans la région des lacs de Prespa, ainsi qu'en Macédoine du Nord et au Kosovo⁴⁶⁹. L'art du bois sculpté est aussi répandu en Bulgarie et en Roumanie à la période tardobyzantine, comme l'illustrent les très belles portes du monastère de Rila et celles de l'église de Cotmeana, datées du XIV^e siècle, de même que les portes du monastère de Slepsha et celles de l'église du monastère de Snagov, réalisées au XV^e siècle⁴⁷⁰. Plusieurs *templa* d'églises situées dans la région du Troodos dans l'île de Chypre furent aussi fabriqués en bois. Cet usage est bien sûr à mettre en rapport avec l'absence de marbre dans cette région très boisée, et mériterait assurément d'être mieux étudié.

Dans l'état de nos connaissances, l'atelier de sculpteurs le plus précoce à avoir travaillé le bois à grande échelle semble avoir été actif à Kastoria dès les XII^e-XIII^e siècles. En témoignent les portes du *katholikon* du monastère de la Mavriotissa, datées du XII^e siècle⁴⁷¹, ainsi que deux icônes en haut-relief représentant saint Georges : la première est conservée au



Musée byzantin d'Athènes (fig. 62)⁴⁷², tandis que la seconde est toujours visible dans l'église Saint-Georges de Gallista, construite en 1286-1287 près de Kastoria (fig. 63)⁴⁷³. Le très haut relief et les dimensions de cette seconde icône polychrome – et notamment sa hauteur (2,90 mètres) – ne manquent pas d'impressionner. L'icône de saint Clément, provenant de l'église homonyme à Ohrid, appartient à la même époque et présente des caractéristiques comparables, tandis que la taille du personnage représenté (1,40 mètre) est plus réduite que celle des autres exemplaires évoqués (fig. 36)⁴⁷⁴.

Plusieurs portes en bois sculpté ont été réalisées en Épire au cours des XIII^e-XIV^e siècles. L'une d'entre elles, comportant deux battants, sépare le narthex du naos de la Panagia Vellas (ou "Kokkini Ekklesia") à Vourgareli. La partie supérieure des deux battants est décorée d'une croix tressée, la partie médiane comporte des cercles sécants décrivant des quadrilobes, tandis que la partie inférieure présente des cercles en entrelacs entourant des animaux. Le fait que le décor de cette partie inférieure soit incomplet suggère que les battants ont été sciés pour s'adapter aux dimensions de la porte de cette église, et laissent dès lors penser à une réutilisation⁴⁷⁵. Une inscription, surmontant la porte ouest de l'église, mentionne les noms des donateurs – le *protostrator* Théodore Tzimiskès et son frère Jean ainsi que leurs épouses Marie et Anne – qui firent construire cette église à la fin du XIII^e siècle⁴⁷⁶. Les portraits de ces

donateurs offrant la maquette de l'église à la Vierge sont peints dans le narthex.

Dans la même région, non loin de l'actuelle frontière gréco-albanaise, une porte en bois sculpté (1,82 × 1,12 mètre) est conservée dans le monastère de la Dormition de la Vierge à Molyvdoskepasi⁴⁷⁷. Elle remonte très probablement à l'aménagement initial du *katholikon* de ce monastère, édifié durant les vingt premières années du XIV^e siècle. Elle se compose de deux battants, comportant chacun trois panneaux rectangulaires sur lesquels un décor figuratif, où l'on observe encore des traces de couleur jaune, rouge et verte, a été soigneusement sculpté (fig. 64). La scène de l'Annonciation occupe la partie supérieure, le registre médian est orné par les figures des apôtres Pierre et Paul, et la partie inférieure présente deux scènes presque identiques de combats animaliers entre un monstre ailé ressemblant à un griffon et un serpent à deux têtes. Le choix des motifs sculptés n'est pas aléatoire⁴⁷⁸. Ainsi, l'Annonciation illustre certainement l'invocation hymnographique, fondée sur des textes prophétiques qui évoquent la Vierge comme porte : "Glorifions la Vierge Marie, la gloire universelle, Celle qui, fille des hommes, a enfanté le Seigneur, Celle qui est la porte céleste, l'objet du cantique des anges et l'ornement des fidèles⁴⁷⁹." Cette scène est d'ailleurs souvent peinte dans les églises, de part et d'autre de l'arc triomphal, à partir de la période mésobyzantine. Cet emplacement à la lisière du sanctuaire était

→ Fig. 64. Porte en bois sculpté du *katholikon* du monastère de Molyvdoskepasi en Grèce.





en effet particulièrement adéquat pour mettre en valeur cette idée de passage et cette notion “d’intermédiaire” entre les mondes terrestre et céleste associées à Marie. Pierre et Paul, les “princes des apôtres”, sont aussi régulièrement représentés sur les piliers du sanctuaire ou sur les portes des iconostases. Enfin, les combats entre animaux ont une valeur apotropaïque qui justifie leur figuration fréquente aux endroits de passage. L’encadrement de cette porte était également sculpté et présente des motifs de tresses et de palmettes ainsi que des rinceaux de demi-palmettes⁴⁸⁰.

La porte du monastère de Molyvdos-kepasti présente des ressemblances iconographiques avec celle du monastère de Snagov en Roumanie, datée du ^{xv}^e siècle et conservée au musée des Collections d’art de Bucarest⁴⁸¹. Les scènes qui y sont figurées en bas-relief sont comparables à plusieurs peintures d’icônes de l’époque paléologue : la scène de l’Annonciation, enrichie des figures des prophètes David et Salomon, occupe la partie supérieure ; au centre sont reproduits les quatre Pères de l’Église et à la partie inférieure, deux saints cavaliers, dont saint Georges tuant le dragon. Sur les encadrements des deux battants de cette porte, de même que sur les arcs surmontant les scènes des parties inférieure et médiane, des inscriptions slaves dont les lettres majuscules se détachent en relief sont sculptées avec soin.

L’église Saint-Nicolas d’Ohrid comportait elle aussi une porte en bois sculpté,

aujourd’hui conservée au musée national d’Histoire de Sofia (fig. 65)⁴⁸². À l’origine, celle-ci se composait de deux battants présentant chacun quatre rangées de panneaux rectangulaires. Dans ceux-ci sont sculptés des motifs animaliers, des créatures hybrides, divers personnages et des saints cavaliers ; la majorité de ces motifs se trouve disposée symétriquement, de part et d’autre de l’axe central permettant l’ouverture des deux battants. Ces portes ont probablement été réalisées lors de la construction de l’église Saint-Nicolas durant la première moitié du ^{xiv}^e siècle, bien que la plupart des motifs qui y sont sculptés appartiennent au répertoire décoratif des époques antérieures. Tirant argument de ce dernier constat, il a été suggéré que plusieurs panneaux de cette porte avaient été exécutés avant la construction de l’église Saint-Nicolas et que les deux battants n’avaient été réunis qu’au moment du placement de la porte dans l’église⁴⁸³. Cette hypothèse semble toutefois peu convaincante. Divers détails stylistiques de ces motifs, comme leur aspect figé apparenté à l’héraldique, ou les empiètements délibérés de certains éléments du décor sur les encadrements des panneaux, trahissent plutôt une exécution à la période tardobyzantine.

Les portes en bois du narthex du *katholikon* du monastère de l’Olympiotissa à Elasson, en Thessalie, datent probablement de la même période, bien que leur décor présente des similitudes avec l’ornementation des bas-reliefs mésobyzantins⁴⁸⁴.

→ Fig. 65. Porte en bois sculpté de Saint-Nicolas à Ohrid. musée national d’Histoire de Sofia.







Elles sont composées de deux battants, comportant chacun trois panneaux ornés de cercles en entrelacs dans les parties médiane et supérieure et de cercles sécants dans la partie inférieure. Le décor, réalisé suivant la technique ajourée, a ensuite été fixé à l'aide de clous sur un second panneau de bois lisse, qui était coloré à l'origine. Les motifs choisis pour remplir les cercles des panneaux médians, tels les rosettes, les palmettes, les nœuds à six boucles, les croix et les rapaces terrassant leur proie, sont très similaires à ceux que l'on rencontre sur les sculptures des XI^e-XIII^e siècles. C'est pourquoi Charalambos Bouras avait émis l'hypothèse que la date de 1296, visible sur l'inscription insérée dans

les panneaux supérieurs, correspondait à une restauration de ces portes et non à leur réalisation initiale. Il avait alors proposé de placer leur exécution au cours d'une période assez large comprise entre le XI^e et le XIII^e siècle⁴⁸⁵. À l'encontre de cette interprétation, Georges Vélénis a opéré une nouvelle lecture de l'inscription qui suggère que la date (de 1344-1345 selon lui) serait à mettre en rapport avec l'achèvement de l'ensemble des travaux menés au monastère de l'Olympiotissa⁴⁸⁶.

Hormis les portes et les icônes, quelques éléments en bois sculpté appartenant à des installations liturgiques ont également été réalisés à la fin du XIII^e et surtout au XIV^e siècle dans la même zone géographique.

↑ Fig. 66. Détail du décor céramoplastique ornant la façade des Saints-Théodores à Athènes.



Des colonnes nouées en bois faisaient ainsi partie du *temple* de la petite église des Saints-Anargyres à Ohrid⁴⁸⁷. Des motifs analogues à ceux sculptés sur les architraves des *templa* en marbre ont été reproduits sur les épistyles en bois trouvés dans les églises Saint-Étienne à Kastoria et Saint-Démétrios à Péc⁴⁸⁸. Plusieurs lutrins et épistyles de *templa* retrouvés à Kastoria sont issus d'églises construites à l'époque paléologue. Leur décor, composé de motifs géométriques, végétaux et zoomorphes, sculpté en champ-levé ou en bas-relief, est très similaire à celui qui caractérise les sculptures méso- et tardobyzantines. Des installations liturgiques analogues se retrouvent à Verria ainsi que dans la région des lacs de Prespa, ce qui laisse penser que le rayonnement de l'atelier de sculpteurs de Kastoria atteignait ces régions⁴⁸⁹. Des portes dites "royales", qui masquaient l'accès au sanctuaire, datées des XIV^e et XV^e siècles, sont aussi conservées : signalons à ce propos les portes royales du monastère de Chilandar au Mont Athos et celle qui présente encore des traces de polychromie aux monastères d'Andréas, près de Skopje et de Saint-Nicolas à Prilep⁴⁹⁰. Sur ces dernières, on trouve la scène de l'Annonciation sculptée à la partie supérieure et, à la partie inférieure, des aigles bicéphales ainsi que des combats d'animaux.

Parmi les matériaux utilisés par les sculpteurs, il faut aussi mentionner la terre cuite qui sert à rehausser le décor céramoplastique extérieur des églises, comme on peut par exemple l'observer sur les façades des Saints-Théodores à Athènes (fig. 66). Durant la période tardobyzantine, des

icônes en proto-majolique ont été insérées dans la façade orientale de l'église Saint-Basile à Arta (fig. 60, 175). Une icône fragmentaire réalisée suivant la même technique a aussi été retrouvée en Étolie-Acarnanie⁴⁹¹. La production isolée de cette céramique à lustre métallique trahit une influence du Sud de l'Italie où ce processus de mise en œuvre était répandu entre les XIII^e et XV^e siècles⁴⁹². Les analyses archéométriques réalisées sur les deux icônes d'Arta ont montré l'emploi de matériaux bruts différents suggérant une mise en œuvre locale⁴⁹³. Les éléments moulés glaçurés qui caractérisent ces trois icônes ne trouvent pas de parallèles ni en Italie, ni dans les autres régions de l'Empire byzantin et en font des œuvres en bas-relief uniques.

∴ LES REMPLOIS

La réutilisation de matériel plus ancien, déjà fréquente durant l'Antiquité⁴⁹⁴, s'apparente cependant à un phénomène surtout propre à l'Antiquité tardive⁴⁹⁵. Les raisons qui ont suscité cette pratique sont diverses : l'incapacité des entreprises d'artisans à trouver les matériaux nécessaires aux constructions de grande ampleur, l'impératif de rapidité dans l'exécution des ouvrages, la mise à disposition d'anciens matériaux par l'autorité impériale, l'absence d'ordres architecturaux définis dans la basilique chrétienne et une sensibilité esthétique en mutation. La contraction de la superficie des villes antiques et la disponibilité de matériel qui en découlait, de même que l'admiration pour le décor des édifices antiques,



vecteurs de continuité d'un passé magnifié par l'empereur lui-même, ont aussi encouragé l'utilisation des spolia. L'insertion de remplois au sein d'un ensemble architectural est représentative du principe esthétique que l'on qualifie généralement de "*varietas*", comme on peut par exemple le constater dans le décor architectural de la cathédrale de Stobi. Le décor sculpté de cet édifice n'a cependant pas été conçu suivant le principe de "*varietas ex novo*" qui était surtout réservé aux édifices de la capitale byzantine, comme en témoignent les ensembles sculptés homogènes ornant l'espace intérieur de Sainte-Sophie ou des Saints-Serge-et-Bacchus⁴⁹⁶.

Certains textes décrivent clairement la réutilisation de marbres plus anciens. En témoigne un récit patriographique, daté d'une époque comprise entre le VIII^e et le X^e siècle, concernant la construction de Sainte-Sophie par Justinien. Ce texte relate notamment que des "éléments pris aux temples des idoles, aux maisons, aux bains anciens de tous les Thèmes d'Orient et d'Occident, du Nord et du Sud, de toutes les îles" furent acheminés pour l'édification de cette grande église⁴⁹⁷. Il convient cependant de rester prudent dans l'interprétation de ce texte car les informations qu'il fournit "sont prises dans la trame d'une légende⁴⁹⁸".

Durant les périodes méso- et tardo-byzantine, des éléments architecturaux sculptés ont été réutilisés dans plusieurs églises érigées sur ou à proximité de vestiges antiques, comme par exemple celle de Skripou⁴⁹⁹ ou celle de la ville basse

d'Amorium⁵⁰⁰. Dans les régions dépourvues d'un accès facile aux carrières de marbre, les constructeurs réutilisèrent plus fréquemment le marbre ayant servi aux sculptures anciennes, qu'elles soient païennes ou chrétiennes. Les marbres de Proconnèse ou d'autre provenance, ayant servi pour les pavements, les encadrements de portes et une partie du *temple* de l'église de la Sainte-Trinité du monastère de Koutsovendis à Chypre, sont très certainement des spolia issus de l'église de la Campanopetra à Salamine, qui était en ruine à la fin du XI^e siècle⁵⁰¹. Il est évident que ce site a servi de carrière durant la période mésobyzantine, comme en témoigne une inscription sur l'aqueduc de Salamine, datée du VII^e siècle et incorporée dans la maçonnerie de l'église de Trikomo au XII^e siècle⁵⁰². Après la reconquête de la capitale byzantine en 1261, des remplois servent à la réalisation d'icônes monumentales, comme l'atteste le revers des icônes sculptées aux effigies de la Vierge et de l'archange Michel issues du monastère de la Vierge Péribleptos à Constantinople et conservées actuellement à Berlin (fig. 145)⁵⁰³.

Les remplois furent probablement l'objet d'un véritable commerce dans certaines régions de l'Empire au XIII^e siècle. Un document relatif à l'accord conclu entre deux marchands vénitiens à Koroni, dans le Péloponnèse, en 1291, ne laisse guère de doute à ce sujet. Ce contrat concerne une avance financière faite sur la vente de 39 colonnes en marbre, de 4 colonnettes, de 3 plaques dépourvues de décor et d'un "*liium*", qui a été identifié de manière



convaincante à un "*lilium*", sorte d'ornement architectural en forme de fleur de lys⁵⁰⁴. Cet ensemble d'éléments architecturaux destiné à être vendu à Venise, paraît bien constituer un lot de remplois provenant sans doute d'une grande église basilicale, étant donné le nombre important de colonnes qui le composent. Lorsque l'on songe à la quantité de sculptures constantinopolitaines ramenées après la quatrième croisade pour orner Saint-Marc à Venise, ce type de transaction, organisée par des marchands vénitiens, ne surprend guère. Bien que les attestations textuelles soient rares, il nous paraît plausible qu'un tel commerce de remplois ait pu exister plus tôt dans l'espace byzantin, ce qui, du même coup, permettrait d'expliquer l'abondance de sculptures réutilisées dans certaines églises situées dans des endroits totalement vierges de vestiges antérieurs⁵⁰⁵. L'archéologie semble confirmer les informations issues des sources textuelles, comme l'atteste la découverte de trois cents plaques et éléments architecturaux en marbre dans le quartier médiéval génois de Saint-Jean-d'Acre. Cette concentration importante de marbres avait manifestement été enterrée sous les fondations d'un bâtiment médiéval pour qu'il échappe aux pillages de la ville par les Mamelouks à la fin du XIII^e siècle⁵⁰⁶.

Les causes de l'utilisation des remplois ne sont toutefois pas toujours liées à des contingences strictement matérielles. Les deux chapiteaux datant de la seconde moitié du V^e siècle, soigneusement sciés et ensuite placés sur les huit pilastres du naos de l'église de Constantin Lips sont

particulièrement significatifs à ce propos⁵⁰⁷. Comme l'a suggéré Cyril Mango, le fait que l'architecte ou le commanditaire aient préféré les utiliser plutôt que de faire réaliser de nouveaux chapiteaux par l'équipe de sculpteurs chargée du décor, montre qu'on y attachait de la valeur⁵⁰⁸. Les raisons de l'utilisation de ces remplois ne sont donc pas toujours dictées par la nécessité, mais peuvent répondre à des critères esthétiques. Le goût pour les décors du passé, susceptibles de présenter un prestige réel et une valeur de légitimation, est une tendance déjà perceptible au VI^e siècle. En témoignent par exemple les chapiteaux à double zone, décorés de protomés de Pégases et de griffons, provenant de l'hippodrome de Constantinople⁵⁰⁹. Ces décors, inspirés de prototypes de l'époque augustinienne, reflétaient très probablement dans l'esprit de leurs commanditaires la promesse d'un retour à un nouvel âge d'or⁵¹⁰.

Ce qui semble distinguer l'époque post-iconoclaste de la période protobyzantine, c'est la signification symbolique des remplois, ou celle qu'on entendait leur prêter, souvent associée à une fonction protectrice et magique. Si ces remplois et leur agencement dans les façades de certains édifices étaient effectivement investis d'un tel sens, on peut logiquement supposer que les commanditaires laissaient des instructions précises aux maîtres d'œuvre chargés de les insérer dans les murs. Nous disposons d'un exemple patent à cet égard : Léon le protospathaire, en vue de rehausser son prestige et de participer à son panégyrique,



ordonna l'insertion de remplois à la partie inférieure des murs de l'église qu'il fit construire à Skripou, afin qu'ils soient visibles⁵¹¹. Plus tard, diverses églises du XIII^e siècle situées dans le Péloponnèse se caractériseront par des remplois encastrés dans leur façade, telle celle de Merbaka, en Argolide, dont l'étude a dégagé les savantes intentions de son commanditaire, Guillaume de Moerbeke, archevêque latin de cette région au XIII^e siècle, dans le choix et l'agencement des sculptures⁵¹². L'usage délibéré de remplois est aussi apparent sur les façades de deux autres églises de la même période : Saint-Démétrios (la Métropole) à Mistra et l'église des Blachernes en Élide⁵¹³. Des remplois pouvaient aussi être insérés dans des installations liturgiques. Un très bel exemple est fourni par l'église Saint-Georges de Géraki, où l'une des plaques du *templon* est un bas-relief hellénistique décoré d'un anthémion monumental, provenant du site antique voisin de Geronthai. Sur la plaque située de l'autre côté de l'entrée du *templon*, le peintre a représenté une version très personnelle de ce décor végétal⁵¹⁴.

Un autre exemple bien connu de mise en valeur des remplois dans les façades extérieures des églises est celui de la Petite Métropole à Athènes (fig. 67). L'observation de ces remplois, appartenant à des époques différentes et ordonnés de manière particulière, suggère que leur agencement n'est pas le fruit du hasard, mais qu'il a été prémédité. André Grabar avait déjà émis l'idée que, d'une manière générale, "les images zoomorphes

et tératologiques étaient fixées dans les façades en tant qu'apotropées⁵¹⁵". Henry Maguire a approfondi cette réflexion en s'interrogeant sur la place et la signification des remplois encastrés dans les façades de la Petite Métropole. Il a remarqué que tant les reliefs païens que les reliefs byzantins représentant des animaux étaient flanqués de croix, inscrites ou non dans des cercles. En s'appuyant sur certains textes hagiographiques qui présentent la croix comme une arme permettant au saint de se défendre contre le pouvoir maléfique d'animaux féroces manœuvrés par le démon, il a démontré que la place des croix sur la façade de la Petite Métropole devait être comprise comme étant destinée à neutraliser le potentiel maléfique des animaux figurés⁵¹⁶.

Les remplois encastrés dans les murailles des villes sont aussi très fréquents depuis la période protobyzantine. À cette époque, cette pratique est d'abord la conséquence d'un souci pragmatique : on réutilise souvent des matériaux provenant de bâtiments plus anciens dans le but de consolider l'enceinte. Aux alentours des portes de la ville prennent souvent place des statues en ronde-bosse, comme c'est le cas à Constantinople, où la connotation prestigieuse des statues associées à la Porte dorée a été mise en lumière⁵¹⁷. Les abords des portes restent des espaces privilégiés qui se prêtent bien à recevoir un matériel chargé de symboles et qui ne semblent pas être l'apanage des seuls chrétiens. Durant la période ottomane, des remplois vont être encastrés dans la tour d'entrée de la citadelle





de l'Heptapyrgion, à Thessalonique. Quatre plaques en marbre décorées d'animaux sont placées au-dessus de l'inscription commémorant la construction de cette tour par le sultan Murad en 1431. Au-delà de l'aspect purement esthétique, l'utilisation de ces remplois constituait un moyen pour les Ottomans de traduire leur suprématie sur Thessalonique qu'ils avaient conquise le 29 mars 1430⁵¹⁸. Cette pratique a perduré : lors de la réfection de la forteresse de Ioannina par Ali Pacha au début du

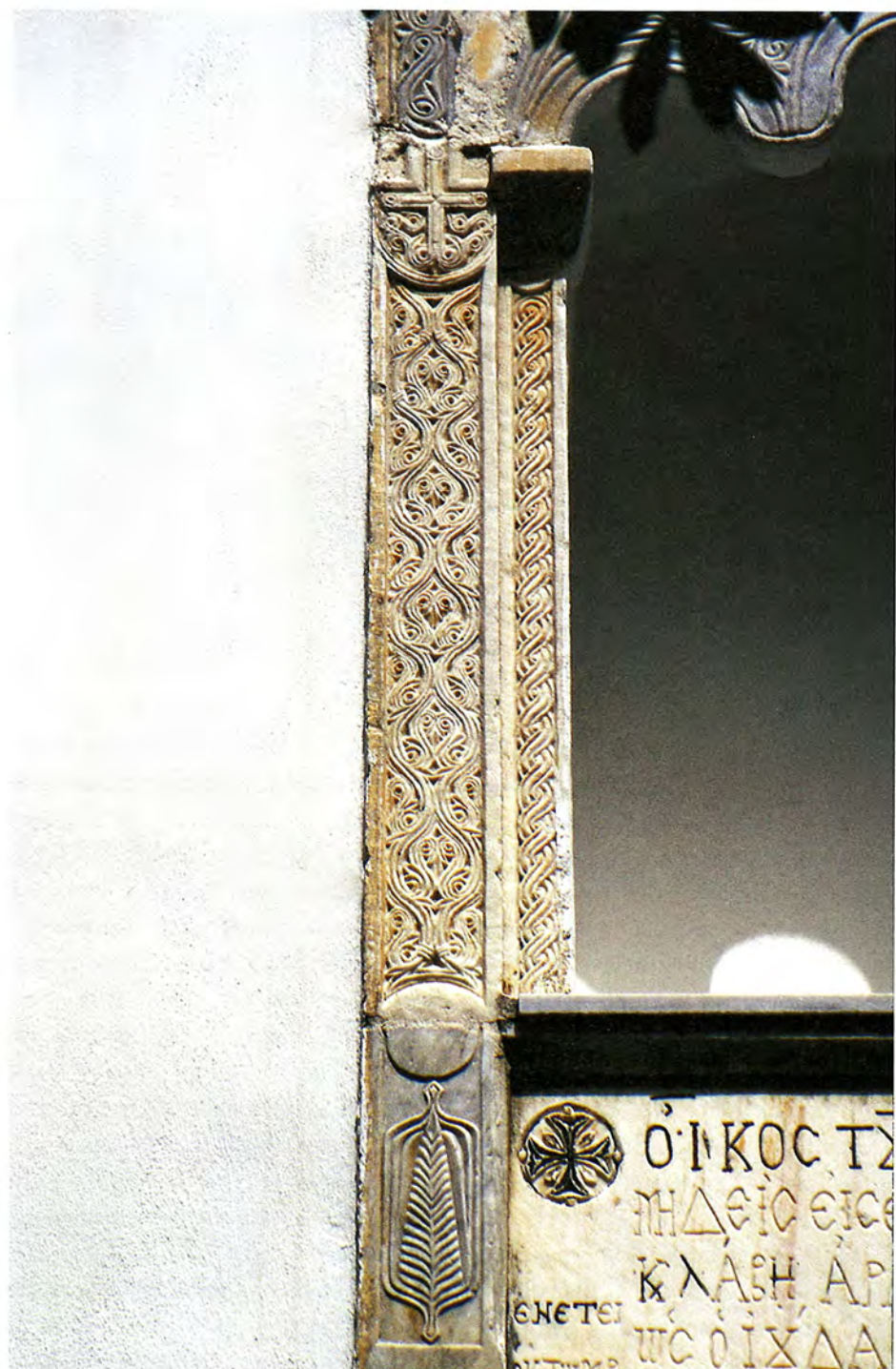
XIX^e siècle, plusieurs reliefs zoomorphes sont encastres à proximité de certaines portes de la muraille⁵¹⁹.

La réutilisation de reliefs mésobyzantins dans les façades ou les clochers des églises construites à la période postbyzantine est aussi fréquente. On constate parfois un effort pour compléter le décor sculpté mésobyzantin disparu, comme sur la façade occidentale de l'église Saint-Nicolas à Messaria, construite au XVIII^e siècle sur l'île d'Andros (fig. 68).

↑ Fig. 67. Détail de la façade ouest de la Petite Métropole, Athènes.

→ Fig. 68. Pilier de *templon* réutilisé et "complété" au cours de la période postbyzantine. Andros, Saint-Nicolas à Messaria.





ΟΙΚΟΣ ΤΩ
ΜΗΔΕΙΟ ΕΙΣ
ΚΛΑΨΗ ΑΡ
ΕΝΕΤΕΙ
ΩΣ ΟΙΧΔΑ

LES PRINCIPAUX OUTILS DU SCULPTEUR

Les textes et l'archéologie peinent à nous renseigner sur les outils utilisés par les sculpteurs byzantins durant la période médiévale. Les sources hagiographiques, telles les *Vies* de saints, fournissent des informations très générales à ce sujet. La Passion des *Quatre Couronnés*, qui comporte pourtant maints détails sur l'organisation des carrières de Pannonie durant l'Antiquité tardive, évoque uniquement "l'instrument en fer" (τὸ σιδήριόν) des sculpteurs, bien que cet outil ait une réelle importance dans le récit, puisqu'il se brise sans cesse jusqu'à ce que le sculpteur païen Simplicius se convertisse au christianisme⁵²⁰. L'archéologie n'a jusqu'à présent guère exhumé d'outils appartenant de manière spécifique à un sculpteur byzantin. Néanmoins, les fouilles menées à Sardes ont montré que les outils destinés à sculpter la pierre, comme les ciseaux, les pointes en fer de tailles différentes ou encore le compas, n'avaient vraisemblablement pas beaucoup changé entre l'Antiquité et la période turque⁵²¹. Les groupes d'outils destinés au travail du marbre, retrouvés dans l'épave romaine du golfe de Porto Novo, au large de la côte sud-est de la Corse, sont très instructifs à ce propos. Un des lots se compose d'outils très fins et longs (entre 22,5 et 29 centimètres), initialement attachés ensemble, qui faisaient partie de la panoplie d'un spécialiste de l'ornementation architecturale⁵²². L'un de ces outils en fer s'apparente à un gravelet, petit ciseau au tranchant étroit dont la longueur

varie entre 1 et 1,7 centimètre, réservé aux travaux délicats⁵²³. Plusieurs outils destinés à la réalisation de sculptures en pierre ou en bois, utilisés depuis l'époque médiévale jusqu'à nos jours, ont été retrouvés dans plusieurs pays des Balkans. Parmi ceux-ci, on signalera un compas, daté du XIII^e siècle, issu de la ville médiévale de Brnjak au Kosovo, un ciseau à bois, utilisé aussi pour le travail de la pierre, daté d'une époque située entre la fin du XIII^e et le XV^e siècle, retrouvé lors des fouilles du monastère de Sopoćani, en Serbie ainsi que des ciseaux en fer pour tailler la pierre, datés de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle, mis au jour lors des fouilles de la forteresse de Ras Gradina, située non loin⁵²⁴.

L'observation minutieuse de certaines sculptures se révèle importante dans l'identification des outils employés par les sculpteurs. Les reliefs mésobyzantins de l'église de Dereazı dans le Sud-Ouest de la Turquie suggèrent ainsi l'usage de la pointe, du ciseau plat et du ciseau grain d'orge à trois dents. Des traces d'utilisation d'un compas sont également bien visibles⁵²⁵. Avant de sculpter la pierre ou le bois, le décor était généralement esquissé au moyen d'une règle, d'une équerre et d'un compas. Une méthode de travail peut en outre se révéler caractéristique d'une période donnée, comme le laisse penser l'étude du décor sculpté de l'église basse d'Amorium, en Turquie : les reliefs produits aux IX^e-X^e siècles présentent en effet des tracés préparatoires visibles à l'œil nu. Ceux-ci ont été plus ou moins respectés par les sculpteurs, tandis que les sculptures

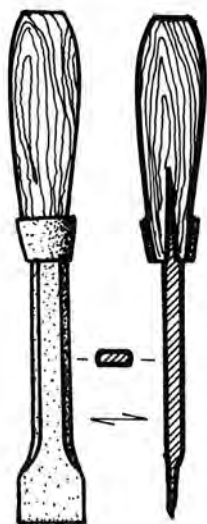


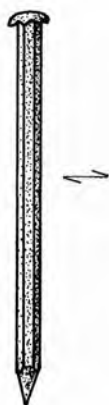
datées du XI^e siècle se caractérisent par un décor en bas-relief très soigneusement exécuté, dont le travail préparatoire a été effacé au moyen d'abrasifs⁵²⁶.

Beaucoup d'informations peuvent donc être lues sur la pierre, grâce aux traces laissées par les outils des sculpteurs⁵²⁷. En observant des centaines de marbres et de pierres décoratives antiques, Jean-Claude Bessac a réussi à les identifier et à interpréter leur fonction⁵²⁸. Ses recherches sur l'outillage du tailleur de pierre⁵²⁹, ainsi que les informations livrées par Étienne Cunrath⁵³⁰, conjuguées à l'étude des traces d'outils visibles sur les sculptures architecturales byzantines, nous permettent de distinguer trois outils principaux à percussion posée (le ciseau, la pointe, le ciseau grain d'orge) et un outil sans percuteur (le trépan) parmi les instruments dont se servaient les sculpteurs de la période byzantine. La scie et les abrasifs étaient aussi employés lors d'étapes bien précises de la mise en œuvre.

∴ LE CISEAU

Le ciseau se caractérise par un large tranchant en acier, rectiligne à double biseau, dont la largeur variait en fonction de la nature de la pierre à tailler et du travail à réaliser (fig. 69)⁵³¹. Il était destiné à l'ébauche, mais aussi à la finition des surfaces à sculpter. Diverses formes de cet outil, plus ou moins perfectionnées, existaient certainement. Celles-ci devaient se rapprocher du gravelet, ciseau fin et étroit (la largeur de son tranchant varie de 0,2 à 1,5 centimètre), ou du bédane, équipé d'une tête tronconique permettant de pénétrer la pierre, en profondeur, avec une grande précision⁵³². Les traces laissées par le bédane, dont la longueur est proportionnelle à celle de son extrémité active, forment des lignes droites. Sur un bas-relief encastré dans la façade de l'église de Skripou, des traces analogues, visibles de part et d'autre des nervures des plumes du paon (fig. 70), laissent penser qu'il s'agit d'"empreintes" laissées par cet outil. En revanche, les incisions parallèles plus larges que l'on distingue à l'extrémité de la plume de paon de ce même relief ont certainement été réalisées à l'aide d'un ciseau.



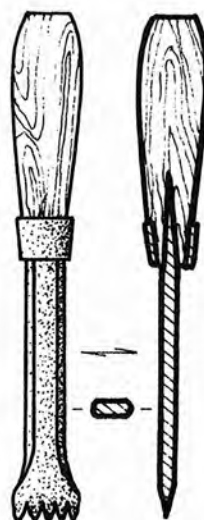


:: LA POINTE

La pointe, appelée aussi broche ou poinçon, formée d'une tige de fer généralement octogonale dont l'extrémité en acier présentait une forme prismatique⁵³³, était aussi très largement utilisée (fig. 71). Les dimensions de cet outil pouvaient varier en fonction du stade de réalisation du bas-relief⁵³⁴, car la pointe avait de multiples usages : dégrossir les surfaces à sculpter, comme on peut le constater sur le revers de plusieurs plaques de chancel, tracer le contour des motifs à sculpter, inciser finement certaines parties de motifs ou encore creuser le fond des reliefs sculptés en champlevé (fig. 72).

:: LE CISEAU GRAIN D'ORGE

Le ciseau grain d'orge combine la forme du ciseau et celle de la pointe : son tranchant est pourvu de plusieurs dents pointues⁵³⁵ (fig. 73). Il existe depuis longtemps une confusion entre le ciseau grain d'orge et la gradine. Plusieurs auteurs ne distinguent pas ces deux outils dont le tranchant se différencie par des pointes ou par des dents⁵³⁶. Pierre Varène utilise même le terme de gradine "grain d'orge"



← Fig. 69. Ciseau du sculpteur.
D'après Bessac, 1986, fig. 28.1.

← Fig. 70. Détail du décor du cadran solaire
de la façade sud de l'église de Skripou.

↑ Fig. 71. Pointe à tête tronconique.
D'après Bessac, 1986, fig. 26.1.

↗ Fig. 72. Détail d'une frise fragmentaire issue
de l'église Saint-Donat à Glyki en Thesprotie,
Musée byzantin de Ioannina.

→ Fig. 73. Ciseau grain d'orge.
D'après Bessac, 1986, fig. 23.1.



pour l'un des outils qui a servi à la taille d'un piédestal à Aix-en-Provence⁵³⁷.

Durant les périodes méso- et tardobyzantine, cet outil exerce l'une des fonctions assignées à la pointe, car il sert essentiellement au traitement des fonds des reliefs destinés à être couverts de pâte colorée. Plusieurs groupes de points ou de stries parallèles et profondes, laissées sur les fonds de tels reliefs, révèlent son emploi, comme on le remarque sur l'ex-voto du moine Paul daté des ^x^e-^xⁱ^e siècles⁵³⁸.

:: LE TRÉPAN

Le trépan, appelé aussi foret, est un instrument composé d'une tige métallique serrée dans un manche en bois. Il est actionné à la main (fig. 74) ou animé d'un mouvement rotatif sous l'effet d'une corde ou d'un archet⁵³⁹. Cet outil pouvait être employé pour traiter des endroits très fragiles ou pour dégager certaines parties du relief difficilement accessibles. Déjà employé par les sculpteurs durant l'Antiquité⁵⁴⁰, il a été utilisé très souvent dans la réalisation des sculptures architecturales protobyzantines, comme en témoignent les chapiteaux ajourés de Sainte-Sophie de Constantinople. Il continue à être prisé après la période iconoclaste, et les traces

circulaires qu'il laisse sur les sculptures ont généralement été utilisées de manière décorative, pour rythmer la composition ornementale ou ponctuer le centre d'un motif circulaire (fig. 54, 75, 95, 96, 101). La perforation circulaire de l'iris des pupilles et le traitement des mèches ondulées des cheveux des personnages sculptés en haut-relief sur les icônes ou les *arcosolia* attestent l'emploi de cet outil (fig. 40, 47a). Sur plusieurs épistyles mésobyzantins conservés en Asie Mineure, on constate qu'il permettait de creuser profondément les contours de certains motifs végétaux afin qu'ils se détachent du fond du relief en créant un effet ajouré (fig. 75). En Grèce centrale et dans le Péloponnèse, l'utilisation du trépan réapparaît à partir du ^{xii}^e siècle pour la réalisation de sculptures ajourées (fig. 24, 25)⁵⁴¹.

Certaines traces laissées par cet outil suggèrent que la technique du trépan courant, connue depuis l'époque archaïque, était toujours en vigueur à la période byzantine, entre autres pour exécuter les détails de la chevelure de statues du ^v^e siècle, représentant de hauts fonctionnaires⁵⁴²,



ou encore ceux des plis du vêtement de la Vierge orante dans une icône sculptée de Thessalonique (fig. 144). Cette technique consistait à creuser plusieurs trous, proches les uns des autres, avant d'abattre les minces cloisons qui les séparaient à l'aide d'un petit ciseau. En maintenant le trépan incliné à quarante-cinq degrés, le sculpteur avait la possibilité de creuser une surface tout en avançant ; les aspérités laissées par le ciseau entre les trous étaient éliminées et donnaient naissance à une profonde rainure⁵⁴³.

:: LA SCIE

L'utilisation de placages de marbre destinés au décor intérieur des édifices et impliquant l'usage de la scie remonterait au IV^e siècle av. J.-C., mais cet outil semble avoir connu un essor important à Rome, surtout à partir du I^{er} siècle av. J.-C., comme le rapporte Pline⁵⁴⁴. Les plaques n'étaient cependant pas uniquement sciées à la main. Des machines permettant de découper des blocs grâce à l'action de l'eau étaient aussi utilisées. Le plus ancien témoignage de l'existence de telles machines se trouve sur un sarcophage en bas-relief, daté de la seconde moitié du III^e siècle, issu de Hiéropolis en Phrygie⁵⁴⁵. Ce type de machine était aussi en usage durant la période protobyzantine, comme l'attestent les vestiges retrouvés à Jerash, en Jordanie, ainsi qu'à Éphèse aux VI^e-VII^e siècles⁵⁴⁶. Des installations analogues existaient dans des endroits très distants

les uns des autres et à des époques différentes. Une comparaison établie entre les traces de sciage, liées au réaménagement des thermes de Vieil-Évreux, en France, durant le III^e siècle, et celles laissées sur deux tambours de colonnes du portique du temple d'Artémis à Jerash – dont la présence est à mettre en rapport avec la construction, au V^e siècle, d'églises et de thermes situés non loin – a en effet permis de supposer l'existence d'un dispositif quasi identique dans ces deux endroits, composé d'une scie non pendulaire à quatre lames, montées en parallèle, sur un cadre de plus de 2 mètres de long⁵⁴⁷.

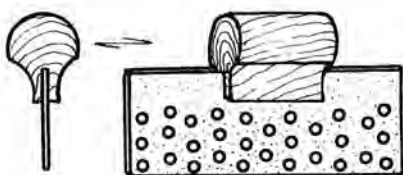
La scie lisse pouvait aussi être un outil utilisé dans les carrières. Des vestiges d'une telle scie ont en effet été retrouvés dans les carrières situées à Chassambali, près de Larissa, qui furent exploitées durant la période paléochrétienne et où étaient débitées des dalles épaisses de brèche verte⁵⁴⁸.

Si ces informations sur les méthodes de sciage du marbre concernent uniquement la période protobyzantine, on peut cependant supposer que celles-ci étaient encore utilisées dans différentes régions de l'Empire byzantin durant le Moyen Âge. Au X^e siècle, en Phrygie, des "scieurs de marbre" furent ainsi sollicités pour travailler hors de leur province, comme on le lit dans une lettre du métropolitain Léon de Synnada⁵⁴⁹. Si ces ouvriers spécialisés voyageaient de chantiers en chantiers, il est clair qu'ils emportaient avec eux leurs outils, qui devaient donc

↖ Fig. 74. Trépan utilisé par le sculpteur. D'après Bessac, 1986, fig. 53.1.

← Fig. 75. Détail d'un épistyle conservé au Musée archéologique de Izmir.





être transportables. En fonction du travail demandé, des scies de différentes tailles étaient utilisées. On peut raisonnablement penser que la sciotte à pierres dures faisait partie de leur équipement (fig. 76). La lame de cet outil possède un contour rectangulaire dont la partie inférieure n'est ni affûtée, ni dentée. Celle-ci est parfois percée de petits trous afin de faciliter la circulation et la répartition des grains d'abrasifs humides (sable siliceux fin, poudre d'émeri ou de quartz) qui étaient indispensables au bon fonctionnement de cet outil⁵⁵⁰. Sa principale fonction était de délimiter les moulures creuses et les engravures par une rainure plus ou moins profonde. Les marbriers l'employaient aussi pour la réalisation de fins placages⁵⁵¹.

Bien qu'il existe quelques exceptions, l'absence de traces d'outils sur les reliefs (fig. 126 a-b, 127, 128, 147, 148, 160, 170, 182) indique que les marbriers recouraient probablement à de nombreuses sortes d'abrasifs au cours des étapes successives du polissage des sculptures⁵⁵². La nature de ceux-ci variait suivant les ateliers, eux-mêmes tributaires de la région dans laquelle ils se trouvaient et des roches disponibles. Parmi les abrasifs naturels, qui pouvaient se présenter en bloc ou sous la forme d'une poudre humidifiée,

on signalera le grès, la rhyolite, le trachyte, l'émeri et la pierre ponce. Quelques informations sur la nature des abrasifs utilisés pour le polissage des plaques de marbre nous sont transmises par Pline : selon lui, le sable de Thèbes en Égypte et la pierre ponce broyée étaient les plus adaptés⁵⁵³.

Sur plusieurs sculptures religieuses constantinopolitaines présentant un décor anthropomorphe sculpté en haut-relief, on constate que des traces d'outils ont été volontairement laissées visibles, notamment dans les cheveux et la barbe de certains personnages. Nous avons l'impression que cette absence de finition est délibérée et servait à obtenir un effet de contraste dans le traitement des différentes surfaces du marbre. Néanmoins, on ne peut exclure qu'à l'origine un enduit peint masquait ces traces.

LES TECHNIQUES LES PLUS RÉPANDUES

:: LA SCULPTURE AJOURÉE

La sculpture ajourée, conférant aux marbres un aspect comparable à celui d'une dentelle de pierre, fut une technique largement répandue et formidablement maîtrisée au cours du VI^e siècle dans plusieurs édifices constantinopolitains, tels Saint-Polyeucte, Sainte-Sophie et Saints-Serge-et-Bacchus. Le rendu de certains motifs sculptés se détachant complètement du fond peut, à

Fig. 76. Sciotte à pierre dure. D'après Bessac, 1986, fig. 51.2.

→ Fig. 77. Épistyle du temple de la prothèse de l'église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas.

l'évidence, être mis en parallèle avec celui de l'orfèvrerie⁵⁵⁴. Des similitudes entre les sculptures retrouvées à Saint-Polyeucte et certains bijoux sont particulièrement convaincantes⁵⁵⁵. Les sculpteurs ont certainement été inspirés par l'esthétique véhiculée par les objets orfèvrés, dont la production était stimulée par l'entourage impérial. Si les orfèvres travaillaient les métaux précieux, l'or en particulier, les sculpteurs étaient capables de s'approcher de la technique de l'orfèvrerie et des effets qu'elle procurait en travaillant le marbre à jour et en le peignant ou en l'incrustant de matières colorées.

La technique de la sculpture ajourée semble, par la suite, avoir été supplantée par celle du bas-relief et par celle de l'incrustation de matières colorées. Elle réapparaît dans les ivoires dès le x^e siècle, comme l'attestent plusieurs détails décoratifs, tels les marchepieds ou les arcades, associés aux personnages hagiographiques (fig. 143)⁵⁵⁶. Dans le domaine de la sculpture, il faut

attendre la fin du x^e siècle pour que la recherche des effets décoratifs, fondés sur le contraste entre ombre et lumière et produits par l'utilisation du trépan, mène à nouveau à l'emploi de cet outil. Un des plus anciens exemples bien conservés, montrant l'utilisation de cette technique, est la frise ajourée surmontant l'épistyle du *templon* de la prothèse de l'église de la Vierge du monastère d'Hosios Loukas (fig. 77)⁵⁵⁷. En comparant cette frise avec la partie sommitale de l'épistyle du *templon* de la prothèse du *katholikon* du même monastère (fig. 78), on mesure les progrès réalisés par les sculpteurs en quelques décennies : l'épaisseur relativement importante des tiges et de leurs feuilles, de même que l'aspect répétitif de l'ensemble du décor de la frise ajourée de l'église de la Vierge trahissent certainement le manque d'expérience du sculpteur dans l'utilisation de cette technique. En revanche, la partie sommitale ajourée du *templon* du *katholikon* dénote





une plus grande maîtrise de ce savoir-faire, qui se manifeste notamment dans la finesse, la variété et la créativité dont font preuve les motifs ajourés contenus dans la ligne de cercles en entrelacs. Cette virtuosité a très probablement eu un impact sur le développement de cette technique, typique du décor architectural des édifices de Grèce centrale et du Péloponnèse au XII^e siècle⁵⁵⁸.

Les effets de clair-obscur et le rendu analogue à celui d'une dentelle de pierre, engendrés par l'emploi de la technique ajourée, furent aussi imités en Asie Mineure. Plusieurs épistyles conservés en Phrygie⁵⁵⁹ ainsi qu'à Éphèse⁵⁶⁰ sont ornés de cabochons et de feuilles d'acanthé profondément creusés à l'aide du trépan. Si les exemples conservés sont moins nombreux,

on peut néanmoins penser que cette technique était répandue à Constantinople à la même époque. La grande qualité du travail ajouré des deux encadrements d'icônes despotiques de la Kalenderhane Camii (fig. 26)⁵⁶¹ et d'une plaque conservée à Sainte-Irène⁵⁶², se caractérise en effet par une utilisation du trépan pleine de virtuosité, permettant un rendu ajouré du marbre.

:: LE BAS-RELIEF

La technique du bas-relief est la plus répandue sur les divers matériaux utilisés par les sculpteurs. Dès la période proto-byzantine, elle est utilisée tant pour les éléments architecturaux que pour les installations liturgiques, comme les plaques





de chancel et de parapet dans lesquelles les compositions décoratives se détachent distinctement, en faible relief, sur un fond plat⁵⁶³. Néanmoins, les moulures d'encadrement de ces plaques se distinguent généralement par un relief plus accusé.

À partir de la seconde moitié du IX^e siècle, les compositions sculptées en faible relief occupent l'ensemble de l'espace disponible et sont très souvent rehaussées de profondes incisions rectilignes ou circulaires. Celles-ci couvrent aussi bien les motifs géométriques et végétaux que le pelage des figures animalières ou le plumage des oiseaux. L'utilisation de cette technique se répand

dans les différentes régions de l'Empire. Elle caractérise les sculptures de plusieurs ensembles architecturaux datant, pour la plupart, de la période qui se situe entre le IX^e et le début du XI^e siècle : l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou⁵⁶⁴, l'église Saint-Grégoire le Théologien à Thèbes, en Béotie⁵⁶⁵ et celle de la basilique de Xanthos en Turquie⁵⁶⁶. Des bas-reliefs incisés, isolés de leur contexte architectural, présentent aussi ce "style plat" ou "flat style"⁵⁶⁷. Signalons à ce titre les plaques de Stara Zagora en Bulgarie⁵⁶⁸, une plaque de Corinthe ornée d'une croix entourée de médaillons (fig. 79) et un bas-relief, décoré de paons de part et d'autre d'un canthare, conservé au Musée archéologique d'Istanbul⁵⁶⁹. Des détails incisés sont toujours présents au XII^e siècle, comme on peut l'observer sur le décor figuré sculpté dans le marbre, inséré dans le pavement en *opus sectile* du monastère du Pantocrator à Constantinople⁵⁷⁰.

L'étude des sculptures d'Amorium a permis de distinguer quatre étapes successives dans la réalisation des bas-reliefs architecturaux datés de la fin du IX^e siècle⁵⁷¹. Tout d'abord, il s'agissait de préparer la surface à sculpter à l'aide d'un ciseau, que l'artisan frappait avec un maillet. Grâce à une pointe en métal, le sculpteur pouvait ensuite graver les contours de sa composition en s'aidant d'une règle et d'un compas. Une fois les contours tracés, il creusait le fond jusqu'à une profondeur variant de 0,5 à 1,5 centimètre. La dernière étape consistait

↖ Fig. 78. Épistyle du temple de la prothèse du *katholikon* d'Hosios Loukas.

↑ Fig. 79. Plaque ornée d'une croix entourée de médaillons, Corinthe.



à inciser et à ponctuer le centre des motifs de petits trous de trépan⁵⁷².

Sur certains motifs géométriques ornant les reliefs des ^x^e-^{xi}^e siècles, les incisions profondes et très marquées font penser aux bas-reliefs en creux de l'époque d'Akénathon en Égypte, ainsi qu'aux procédés mis en œuvre pour les intailles. André Grabar avait déjà remarqué que certains ornements d'une plaque de sarcophage retrouvée dans l'église Saint-Achille du lac de la Petite Prespa "apparaissaient en négatif", et non en relief, puisqu'ils ne dépassaient pas le plan initial de la pierre⁵⁷³. Quelques bas-reliefs issus de Corinthe constituent également de beaux exemples de l'utilisation d'incisions produisant le même effet esthétique⁵⁷⁴.

En observant les sculptures mésobyzantines conservées en Asie Mineure, on constate que les sculpteurs ont recherché un effet de contraste grâce aux techniques qu'ils ont utilisées. La gravure sur pierre était pratiquée dès l'époque protobyzantine dans cette région, comme en témoignent certains reliefs du musée de Kütahya⁵⁷⁵.

Un effet de contraste dans le travail de la pierre, quoique plus sobre, était déjà recherché à la période protobyzantine, sur certaines sculptures de haute qualité exécutées en marbre de Dokimion⁵⁷⁶. Combinée avec d'autres procédés de mise en œuvre, cette technique fut manifestement utilisée à la période mésobyzantine, dans la même région ainsi que dans l'île Chios, comme on peut l'observer sur un linteau conservé au musée d'Afyon⁵⁷⁷ et sur un fragment d'épistyle sur lequel est gravé saint Isidore (fig. 80). Sur les sculptures de Sébaste en Phrygie par exemple, la technique du champlévé côtoie celle du bas-relief incisé⁵⁷⁸. L'incision pouvait être réalisée en très faible relief et se rapprocher ainsi de la gravure sur pierre. Un épistyle conservé au musée d'Afyon montre une Déisis fragmentaire gravée, tandis que le décor géométrico-végétal présente un relief plus prononcé⁵⁷⁹. bas-relief, haut-relief et incisions se côtoient également sur l'épistyle de la basilique de Xanthos : les figures des trois protagonistes de la Déisis sont incisées



dans des médaillons se détachant sur un fond orné d'une série d'arcades sculptées en bas-relief⁵⁸⁰. Un fragment d'épistyle orné d'une Déisis, conservé à Thèbes⁵⁸¹, montre que l'incision était aussi pratiquée par les sculpteurs travaillant en Grèce au début de la période byzantine, mais son emploi paraît plus limité qu'en Asie Mineure.

Un retour à la technique du très faible relief s'observe sur plusieurs icônes sculptées à la fin de la période tardobyzantine, comme en témoigne celle représentant le Christ trônant, conservée à Mistra (fig. 152), ou celles encastées dans les tours du quartier de Galata à Constantinople. Sur l'une de ces dernières (fig. 49), les traits des visages sont à peine esquissés et des traces de couleur attestent qu'elles étaient recouvertes de peinture. Cette technique en très faible relief révèle l'influence prédominante exercée par les décors peints sur la sculpture figurée de cette époque.

:: LE CHAMPLEVÉ ET LA TECHNIQUE À INCRUSTATION DE MATIÈRE COLORÉE

La technique du champlevé consiste à creuser, sur une profondeur de quelques millimètres, parfois même d'un centimètre, une surface sur laquelle se détachent les compositions figurées ou ornementales de type végétal ou géométrique. Connue depuis l'Antiquité, cette technique va être largement diffusée dans le bassin méditerranéen jusqu'à l'époque médiévale. Nombreux sont

les reliefs sculptés en champlevé conservés à Constantinople, en Asie Mineure, à Chypre, en Syrie, en Palestine, en Afrique du Nord, en Crimée, en Grèce, en Italie, en Croatie et en Espagne. Dans le monde musulman, cette technique est aussi utilisée dans le décor architectural à partir de l'époque omeyyade⁵⁸². Des reliefs sculptés en champlevé font notamment partie de l'aménagement intérieur du Dôme du Rocher à Jérusalem⁵⁸³.

Certains textes nous informent que cette technique était utilisée tant pour le décor des parois des édifices religieux que pour celui des bâtiments profanes luxueux⁵⁸⁴. Le savoir-faire des sculpteurs pratiquant cet art ne cesse de fasciner : dans une de ses homélies, Grégoire de Nysse admire le fastidieux travail des sculpteurs, sciant et fixant sur les murs les fines plaques de marbre issues des diverses régions de l'Empire byzantin : "Que de soins et de peines on prend pour cela ! que de gestes ! d'inventions⁵⁸⁵ !" Plus tard, dans sa description du pavement orné d'animaux de l'église du Phare à Constantinople, Photius loue aussi la compétence des sculpteurs qui, selon lui, dépasse même celle des célèbres Phidias et Praxitèle⁵⁸⁶.

La mise en œuvre de cette technique diffère légèrement d'après les régions considérées. L'utilisation du ciseau grain d'orge pour creuser le fond des reliefs était plus répandue dans l'Empire byzantin que dans l'Occident médiéval. Les traces laissées par cet outil sont déjà bien visibles sur les reliefs protobyzantins, sculptés en

← Fig. 80. Épistyle fragmentaire conservé dans la mosquée de la place Vounaki à Chios.



champlevé, d'Aizani en Asie Mineure⁵⁸⁷. À Constantinople, les colonnes fragmentaires découvertes dans le sanctuaire de Saint-Polyeucte (fig. 81), qui ont peut-être fait partie du *ciborium* surmontant la table d'autel, présentent également un décor sculpté en champlevé dont le fond laisse apercevoir des traces analogues. Sur deux de ces colonnes, les incrustations de verre coloré et d'améthystes ont été préservées. Leur support d'origine était constitué d'une couche de matière bitumineuse posée sur de l'ardoise⁵⁸⁸. D'autres reliefs de la même période ornés d'un décor figuré en champlevé se trouvent dans plusieurs localités à Chypre (notamment à Kourion, Amathonte, Salamine, Carpasia, Soloi et Paphos), ainsi qu'à Antioche, à Apamée en Syrie, de même que dans certaines régions occidentales de l'Empire⁵⁸⁹. Au-delà de l'imitation de l'orfèvrerie cloisonnée, l'utilisation de cette technique propice à créer un décor géométrique limité par de fines cloisons, semble traduire un certain goût pour les arts de l'Orient. La brillance et la variété des couleurs évoquent les bas-reliefs colorés en briques vernissées des palais des rois perses.

À partir du VIII^e siècle, il devient difficile de suivre l'évolution de ce type de décor sculpté, faute d'exemples conservés. On a donc l'impression qu'il tend à disparaître, non seulement à Byzance, mais aussi en Occident⁵⁹⁰. Même s'il s'agit d'une technique ancienne, maîtrisée par les sculpteurs depuis longtemps, il faut attendre les X^e-XI^e siècles pour qu'elle connaisse un



certain renouveau dans de nombreuses régions de l'Empire byzantin. La prédilection pour ce type de relief se répand aussi en Italie à partir de la même époque. Plus tard, aux XII^e-XIII^e siècles, cette technique sera utilisée dans le Nord de la France, comme l'attestent, par exemple, les plaques ornées de scènes religieuses, remployées dans le pavement de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer, ainsi que le fond des sculptures du jubé de la cathédrale de Bourges⁵⁹¹.

Des différences sont apparues dans la mise en œuvre de ce type de relief : dans les régions byzantines, le fond des plaques à incruster était généralement sculpté en champlevé à l'aide d'une fine pointe ou du ciseau grain d'orge, tandis qu'en Occident,

↑ Fig. 81. Détail de l'une des colonnes provenant de Saint-Polyeucte.



le trépan était réservé à cette fonction, car il permettait à la fois de creuser rapidement les alvéoles à incruster de matière colorée et d'exécuter plus précisément le contour de la forme sculptée⁵⁹². En revanche, dans le monde byzantin médiéval, l'utilisation du trépan a un but décoratif avant tout. Les compositions végétales et géométriques, rythmées par des trous de trépan placés à intervalles réguliers, ornent les sculptures architecturales de l'église de la Vierge du monastère d'Hosios Loukas et sont particulièrement significatives à cet égard⁵⁹³.

Il est intéressant de constater que la technique à incrustation de pierres colorées ou précieuses et de pâte de verre, qui était déjà utilisée à la période protobyzantine, notamment dans les éléments architecturaux appartenant aux installations liturgiques – les colonnes de l'église Saint-Polyeucte (fig. 81)⁵⁹⁴, de Saint-Jean de l'Hebdomon⁵⁹⁵, du *temple* de Sainte-Euphémie⁵⁹⁶ à Constantinople – va connaître un vif succès dans la capitale et dans ses régions proches, en particulier la Bulgarie⁵⁹⁷ et en Asie Mineure, à partir du IX^e siècle et principalement au X^e siècle. Elle est alors réservée aux placages muraux, aux installations liturgiques ainsi qu'aux icônes. En Bulgarie, cette technique, qui employait une majorité d'éléments incrustés en céramique, semble avoir connu un développement particulier dans la réalisation de divers éléments architecturaux, comme les colonnettes et les corniches, ainsi que certains pavements : en témoignent les vestiges retrouvés lors des fouilles menées à Preslav, en particulier ceux de l'église Ronde⁵⁹⁸.

Certains documents, par exemple la lettre de Léon de Synnada, attestent la renommée des scieurs de marbre de Phrygie à cette époque. Ceux-ci fournissaient aux sculpteurs des plaques de marbre sciées dans les carrières de Dokimion afin qu'elles puissent être incrustées de pierres colorées, ce qui laisse penser que cette technique était alors en plein essor⁵⁹⁹. À Constantinople, plusieurs icônes sculptées en champlévé, destinées à être incrustées de pierres colorées, ont été retrouvées dans le palais du Boucoleon⁶⁰⁰, dans l'église nord du monastère de Constantin Lips⁶⁰¹ ainsi que dans le *katholikon* du monastère de Chora⁶⁰². Sur la plupart de ces icônes, c'est l'ensemble du personnage principal qui est creusé sur une profondeur variant de 7 millimètres à 1 centimètre. La forme en creux va ensuite être incrustée de pierres multicolores ou de pâte de verre. Le fond sur lequel le personnage se détache est en marbre blanc ou parfois coloré⁶⁰³. Il constitue la "matrice" du motif principal. Les deux fragments de personnages saints sculptés en champlévé, provenant du monastère de Chora, présentent une technique légèrement différente de celle utilisée pour l'exécution des icônes découpées dans l'église nord de Constantin Lips : un mastic de couleur rouge ou des incrustations en marbre, maintenues par du plâtre, couvraient le fond du relief, tandis que la surface était soigneusement polie⁶⁰⁴.

L'icône incrustée la mieux conservée demeure celle qui représente l'impératrice Eudocie (hauteur : 66 centimètres ; longueur : 28 centimètres ; épaisseur :



7,30 centimètres) et provient de l'église nord de Constantin Lips ; elle est actuellement conservée au Musée archéologique d'Istanbul (fig. 82)⁶⁰⁵. La forme de cette icône, légèrement concave, indique qu'à l'origine, elle était probablement placée à l'intérieur d'une niche ou d'une abside. Cette icône provient sans doute de l'une des petites chapelles situées au premier étage de l'église, à moins qu'elle n'ait été insérée dans l'un des murs de la chapelle est du rez-de-chaussée de l'église, comme l'ont suggéré Cyril Mango et Ernest Hawkins⁶⁰⁶.

Un procédé analogue caractérise plusieurs reliefs sculptés en champlévé, incrustés de matière colorée. Tel est le cas d'une plaque rectangulaire en marbre (47 × 93 centimètres), datée de la deuxième moitié du x^e siècle, provenant du monastère des Vlatades à Thessalonique, actuellement conservée au Musée byzantin d'Athènes (fig. 83). Les trois saints qui occupent la surface identifiée, par des inscriptions, à Jacques, fils d'Alphée, à Philippe et à Luc, sont vêtus à l'antique et représentés de manière frontale dans une position identique : ils portent le livre des évangiles sur le bras gauche et le désignent de la main droite. Le revers lisse mais non poli, ainsi que la faible épaisseur de cette plaque laissent penser qu'elle était peut-être située au-dessus d'un épistyle de *templon*. La présence de ces trois saints personnages suggère qu'ils faisaient peut-être partie d'une Déisis développée, composition que l'on rencontre sur les épistyles ou au-dessus de ceux-ci dès la période protobyzantine⁶⁰⁷. Cette plaque se distingue par sa qualité et sa grande précision

d'exécution. La silhouette des personnages ainsi que leur nimbe, de même que leur encadrement, ont été creusés en champlévé, comme l'indiquent les incisions réalisées à l'aide d'une fine pointe. D'étroites cloisons en marbre ont été réservées afin de souligner les différentes parties de leur vêtement, dessinant ainsi des alvéoles qui évoquent la technique des émaux cloisonnés. Une partition analogue de la surface creusée se retrouve sur les reliefs du *templon* et d'un *arcosolium* de l'église de Sébaste en Phrygie (l'actuel Selçikler) qui étaient, à l'origine, incrustés de pâte de verre⁶⁰⁸. En revanche, sur la plaque du musée d'Athènes (fig. 83), une autre méthode a été adoptée : l'examen attentif de la pâte incrustée révèle qu'elle





a été peinte⁶⁰⁹. Par ailleurs, le sculpteur a pris la peine de graver les traits du visage de Jacques, fils d'Alphée. On peut dès lors se demander si les peintres ne collaboraient pas avec les sculpteurs : ceux-ci creusaient la surface à incruster en prenant soin d'indiquer certains éléments (contour du nimbe, traits du visage, plis principaux du drapé) devant servir de guide aux peintres qui terminaient l'œuvre.

L'inscription du *temple* de l'église de Selçikler, mentionnant son commanditaire, l'évêque Eustathios, signale "une matière translucide et scintillante" qui devait occuper les surfaces sculptées en champlévé⁶¹⁰. Cette matière vitreuse contenant de la pâte de verre de couleurs variées, de même que la structure des cavités creusées en champlévé,

séparées par de minces cloisons, évoquent l'émail. De plus, le fait que les personnages soient incrustés de pâte de verre et que la surface qui les entoure soit de couleur uniforme fait en effet penser au rendu de la technique de l'émail cloisonné, domaine de l'orfèvrerie byzantine connaissant un vif essor à partir de la deuxième moitié du IX^e siècle⁶¹¹. Les similitudes observées entre ces deux techniques laissent penser que le marbre pouvait être utilisé comme un ersatz de l'émail⁶¹². Les textes confirment par ailleurs que la technique des émaux cloisonnés était utilisée dans le décor de plusieurs édifices impériaux de Constantinople au X^e siècle⁶¹³. De telles réalisations ne nous sont pas parvenues intactes, mais on peut imaginer ce à quoi elles devaient ressembler

← Fig. 82. Icône de sainte Eudocie, détail, Musée archéologique d'Istanbul.

↑ Fig. 83. Plaque du monastère des Vlatades à Thessalonique, Musée byzantin d'Athènes.

en observant la Pala d'Oro, conservée au Trésor de Saint-Marc à Venise.

La partie supérieure de cet ensemble, ramenée de Constantinople par les Vénitiens lors de la quatrième croisade, constituait l'épistyle réalisé suivant la technique des émaux cloisonnés, qui faisait partie du *templon* du monastère du Pantocrator à Constantinople, daté du XII^e siècle⁶¹⁴. Néanmoins, de tels ensembles étaient rares, tant les moyens exigés pour leur réalisation étaient importants et par conséquent réservés à l'empereur et à son entourage. Le marbre incrusté de pâte de verre était luxueux en soi et présentait l'avantage d'imiter la brillance des métaux précieux tout en étant moins coûteux. Cependant, cette technique d'incrustations requérait d'habiles sculpteurs, dont le savoir-faire était loué et admiré par les érudits contemporains. Seuls les commanditaires disposant de moyens financiers relativement importants

pouvaient se permettre de faire travailler de tels artisans. C'était le cas de l'évêque de Sébaste en Phrygie ou de l'higoumène du monastère des Vlatades à Thessalonique.

Dans les provinces plus éloignées de la capitale, la technique du bas-relief incrusté de pâte colorée à base de poussière de calcaire ou de marbre mélangé à de la résine, reflétait les usages de la capitale en recourant à de plus humbles ressources. Les motifs sculptés en champlévé se détachant sur un fond incrusté de matière colorée caractérisent le décor architectural de plusieurs églises grecques de la période s'étendant du X^e au XII^e siècle. Dans l'église de la Vierge du monastère d'Hosios Loukas, des reliefs sculptés en champlévé se trouvent tant à l'extérieur – plaques du tambour de la coupole, frises des absides⁶¹⁵ – qu'à l'intérieur – encadrements des plaques et icônes du *templon*⁶¹⁶. Cette technique est aussi utilisée pour le décor céramoplastique



des façades extérieures des églises (fig. 66). Dans les *katholika* des monastères d'Hosios Loukas et de Daphni, les frises sculptées en champlévé opèrent une transition entre les espaces définis par l'architecture : à Hosios Loukas, elles séparent le niveau du rez-de-chaussée de celui des tribunes, tandis qu'à Daphni, elles soulignent la transition entre le niveau des tribunes et celui des voûtes ainsi qu'entre celui-ci et la base du tambour de la coupole⁶¹⁷. Cette technique peut être utilisée pour le décor des installations liturgiques, comme le *templon* de la Panagia Episkopi, petite église probablement fondée sous le règne de l'empereur Alexis I^{er} Comnène sur l'île de Santorin (fig. 21)⁶¹⁸. Plusieurs chapiteaux incrustés de mastic rouge ou noir, datés des XI^e-XII^e siècles, sont également conservés en Italie, dans la basilique Saint-Marc à Venise⁶¹⁹, ainsi qu'à l'église Saint-Victor-et-Corona à Feltre⁶²⁰.

En Épire, en Macédoine, en Thessalie, ainsi que de manière plus sporadique dans le Péloponnèse et en Grèce centrale, cette technique va connaître un grand développement entre la fin du XII^e et le XIV^e siècle⁶²¹. Le goût pour l'aspect pictural de ce type de relief trahit une volonté d'harmonisation avec la grande qualité du décor peint

des églises qui connaît un essor à l'époque paléologue⁶²². Les décors réalisés suivant cette technique se caractérisent par un assemblage de motifs géométriques, animaliers et végétaux. L'influence des compositions ornementales répandues dans le monde musulman est souvent perceptible⁶²³. Ce type de décor recouvre fréquemment les installations liturgiques, tels les ambons⁶²⁴ et les *templa*⁶²⁵ ainsi que les aménagements funéraires – *arcosolia* et sarcophages⁶²⁶ – mais il peut aussi encadrer certaines scènes peintes, comme par exemple celle de la Dormition de la Vierge dans l'église de la Parigoritissa à Arta⁶²⁷. Le style des reliefs incrustés de cet édifice est assez proche de celui qui caractérise plusieurs reliefs analogues conservés à Bari (fig. 84, 85).

Le développement de la technique à incrustation de mastic coloré, connue dans les Pouilles depuis la première moitié du XI^e siècle, a donné lieu à de très belles réalisations, notamment à Bari au XIII^e siècle⁶²⁸. Cette ville n'étant pas située très loin de la capitale des despotes d'Épire, il est possible que ces derniers aient fait appel à un atelier apulien spécialisé dans ce savoir-faire, plutôt qu'à un atelier constantinopolitain ou thessalonicien. Les reliefs analogues exécutés à

← Fig. 84. Relief de l'église de la Parigoritissa à Arta.

← Fig. 85. Plaque avec griffon, musée provincial de Bari.

↑ Fig. 86. Détail de la frise sculptée sur le sarcophage d'Anne Maliasinos, Pélion. D'après Šuput, 1977, dessin n° 4.

la même époque à Constantinople et dans les autres régions de Grèce présentent des caractéristiques bien différentes : sur les reliefs du monastère de Chilandar (Mont Athos), et sur ceux conservés dans le Pélion (fig. 86) et à Athènes, on constate la mise à l'honneur de motifs d'origine coufique mêlés à des arabesques feuillues⁶²⁹. Cette influence orientalisante est absente sur les reliefs épirotes.

Si la présence de tels motifs coufiques fleuris semble limitée à ces régions, le rendu de ces reliefs aux motifs végétaux entrelacés couvrant toute la surface disponible et se détachant d'un fond sculpté en champlévé sur une très faible épaisseur, est comparable à celui qui caractérise les réalisations constantinopolitaines. En témoignent les sculptures fragmentaires de l'église de la Vierge des Manges⁶³⁰, celles du monastère de Chora⁶³¹ et les panneaux intérieurs des fenêtres de l'abside de son *katholikon*⁶³². Sur les corniches intérieures, très bien conservées, du *parekklesion* de la Pammakaristos (Fethiye Camii), apparaissent des animaux aux postures héraldiques (fig. 87), analogues à celles du griffon (fig. 84) ou du simurgh, réalisées suivant la même technique à la Parigoritissa d'Arta⁶³³. Il est par ailleurs intéressant de constater que sur certaines frises de la Pammakaristos, les cercles décorés de lions interrompent la composition végétale qui semble se développer par-dessous ces *zodia*, sans véritablement les entourer (fig. 87). Bien qu'elle fasse penser aux symboles héraldiques répandus dans le monde latin, l'image du lion



rampant fait très probablement référence au pouvoir et au prestige de la famille des Tarchaniotes qui ont fait bâtir le *parekklesion* de la Pammakaristos au début du XIV^e siècle⁶³⁴. Les éléments architecturaux de l'exonarthex (XV^e siècle) de l'église Sainte-Théodora, située au sud de l'église de Constantin Lips, sont plus tardifs. Il s'agit de frises et d'encadrements d'arcs peu profondément sculptés en champlévé, présentant des motifs végétaux couvrant l'ensemble de la surface disponible⁶³⁵.

II LA TECHNIQUE

À DEUX NIVEAUX DE RELIEF

Les reliefs sculptés au moyen de la technique à deux niveaux présentent, comme l'appellation l'indique, des motifs en haut et en bas-relief. Certains ornements – tels la feuille d'acanthe, le cabochon (fig. 88), la rosace, l'aigle, les paons de part et d'autre de l'arbre de Vie – se détachent en haut-relief sur un fond couvert d'une





ornementation géométrico-végétale sculptée en faible relief.

Dimitrios Pallas est le premier à avoir utilisé cette terminologie pour caractériser cette technique particulière⁶³⁶. André Grabar a observé qu'elle était en plein essor parmi les sculptures byzantines de Grèce vers le milieu du XII^e siècle. Il s'est penché sur l'origine de ces reliefs "à deux plans" : après avoir fait observer que cette technique était déjà utilisée à la fin du XI^e siècle sur les sculptures architecturales du monastère de Daphni, ainsi que sur certaines pièces d'orfèvrerie du trésor de Saint-Marc, "l'aspect manifestement « musulman » des animaux et des monstres" sculptés en haut-relief, l'a toutefois incité à penser que cette technique avait subi l'influence des arts de l'Islam⁶³⁷.

Depuis la parution de son ouvrage en 1976, l'examen approfondi de plusieurs

ensembles sculptés d'églises conservées dans le Péloponnèse et en Grèce centrale, a fourni des avancées dans la description des grandes étapes de l'évolution de cette technique, qui a contribué à l'émergence d'un style nouveau dans ces régions durant le XII^e siècle, ainsi que dans le repérage des déplacements d'ateliers de sculpteurs maîtrisant ce savoir-faire⁶³⁸. La sculpture architecturale du monastère d'Hosios Mélétios (1100) en Béotie constitue un des exemples les plus aboutis de ce style. Le linteau de la porte centrale du narthex du *katholikon* est décoré de deux aigles aux ailes déployées et de feuilles d'acanthe émergeant en relief accusé d'un fond orné de motifs végétaux sculptés en faible relief (fig. 89). Ce linteau présente une certaine rigidité dans sa composition décorative et une séparation nette entre les motifs sculptés en bas et en haut-relief⁶³⁹. Au

⌂ Fig. 87. Frise intérieure du *parekklesion* de la Pammakaristos à Constantinople.

↑ Fig. 88. Détail de l'épistyle du temple de Saint-Pierre à Kastanée dans le Péloponnèse.





XII^e et au début du XIII^e siècle, la technique à deux niveaux de relief connaît un plus grand développement en Grèce centrale, notamment à Athènes⁶⁴⁰ et dans le Péloponnèse, que dans les autres régions de l'Empire. Les décors architecturaux de nombreuses églises de certaines îles, telles Andros⁶⁴¹ et Naxos⁶⁴², comptent aussi parmi les exemples les plus représentatifs de cette technique. On observe sur ces reliefs une grande souplesse du décor : la composition couvrant le fond se poursuit sous le motif sculpté en fort relief qui devient peu à peu moins rigide. Les sculpteurs maîtrisant cette technique ont été sollicités hors de leur région pour réaliser certains ensembles sculptés, comme

en témoignent le *templon* et les sarcophages du *katholikon* du monastère des Blachernes à Arta, en Épire⁶⁴³.

Il est donc clair que l'évolution de cette technique à deux niveaux de relief s'étend sur plus d'un siècle. Trois étapes caractérisent le développement de ce savoir-faire⁶⁴⁴. La première se distingue par une simplicité et une certaine autonomie des motifs ; les éléments sculptés en haut-relief sont généralement le cabochon ou la feuille d'acanthé (fig. 88, 89, 91). Ensuite, le fond se couvre de motifs sculptés en faible relief, duquel émerge la plasticité des corps des *zodia* dont l'attitude demeure figée (fig. 89). Au cours de la troisième étape, les scènes animalières ou

↑ Fig. 89. Lintéau surmontant la porte menant au naos du *katholikon* du monastère d'Hosios Mélétios, Béotie.

↗ Fig. 90. Épistyle du *templon* de l'église de l'Archange à Messaria, Musée archéologique d'Andros.

→ Fig. 91. Chapiteau "à cabochons", Musée archéologique d'Izmir.



anthropomorphes et les motifs végétaux se détachent en plus haut relief et leur surface est traitée de manière soignée grâce au recours à d'autres techniques (fig. 8, 45, 56, 57, 58, 90).

Si la technique à deux niveaux de relief se répand surtout au XII^e siècle dans les régions du Centre et du Sud de la Grèce, elle est née plus tôt. Des motifs sculptés en haut-relief ponctuant l'ensemble de la composition décorative sculptée en plus faible relief, font déjà leur apparition dans le décor architectural de l'église de la Vierge (fin X^e siècle) et dans celui du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas (premier tiers du XI^e siècle). En témoignent, dans l'église de la Vierge, le décor de l'épistyle de la prothèse et celui des tympans des fenêtres du tambour de la coupole (fig. 13)⁶⁴⁵. De même, dans le *katholikon* du monastère, la corniche de la coupole, l'épistyle central du *templon* et une plaque ornée de lions dans la façade ouest présentent aussi deux niveaux de relief⁶⁴⁶.

Les églises du monastère d'Hosios Loukas demeurent exceptionnelles par la qualité de l'exécution de leur décor. Des liens avec une main-d'œuvre constantino-politaine sont probables, même s'ils ne sont pas confirmés par les textes. Parmi les sculptures datées des X^e-XI^e siècles, conservées dans la capitale, aucune ne présente deux niveaux de relief. En revanche, l'observation de plusieurs éléments architecturaux conservés en Asie Mineure montre que les sculpteurs de cette région maîtrisaient cette technique aux X^e-XI^e siècles. Des rosaces sont sculptées en relief sur deux épistyles

conservés à Manisa, dont l'un peut être daté de 967 grâce à une inscription⁶⁴⁷. Sur plusieurs épistyles de *templa* provenant d'Éphèse⁶⁴⁸ ou faisant partie des collections des Musées archéologiques de Kütahya et d'Afyon, cabochons, croix et feuilles d'acanthé émergent en haut-relief et sont entourés d'une ornementation réalisée en plus faible relief⁶⁴⁹. Plusieurs chapiteaux "à cabochons" ou présentant des croix en haut-relief, conservés en Asie Mineure, se caractérisent par deux niveaux de relief (fig. 91)⁶⁵⁰. Des motifs figurés, tels des animaux ou des saints personnages, pouvaient aussi émerger en plus haut relief sur certains épistyles de *templa*, comme on peut l'observer sur deux d'entre eux conservés au musée d'Afyon⁶⁵¹. Cette technique était donc manifestement utilisée en Asie Mineure. Mais en raison de la conquête turque de cette région à la fin du XI^e siècle, les sculpteurs n'ont pas eu le temps de la perfectionner de la même façon que leurs homologues grecs. Néanmoins, cette technique ne disparaît pas pour autant au XII^e siècle à Constantinople et présente même des progrès dans son exécution : les encadrements d'icônes conservés dans la Kalenderhane Camii sont ornés de motifs anthropomorphes sculptés en haut-relief sur un fond couvert de feuilles d'acanthé sculptées à jour (fig. 26)⁶⁵². Des effets de contraste particulièrement aboutis caractérisent ce décor végétal : le sommet de chacune des feuilles est sculpté en haut-relief, tandis que les espaces situés entre leurs digitations sont profondément creusés, l'ensemble produisant un effet ajouré.



II LA TECHNIQUE DU PLÂTRE MOULÉ ET INCISÉ

La technique du plâtre moulé et incisé, utilisée dans plusieurs édifices religieux byzantins au cours de la période médiévale, comprenait plusieurs étapes. Pour obtenir du plâtre, il fallait d'abord chauffer la pierre calcaire à faible température afin qu'une partie de l'eau cristalline s'évapore. La pierre, réduite en poudre, était ensuite mélangée à de l'eau pour former le plâtre. Cette préparation était alors versée dans des moules en bois sculptés en champ-levé, suivant la composition décorative à réaliser. Le plâtre se solidifiait rapidement dans ceux-ci et l'ensemble du coffrage était ensuite enlevé afin de dégager le relief.

De par la nature de leur matériau, ces reliefs étaient fragiles. Les artisans ont donc tenté de pallier cette faiblesse : l'observation de colonnettes et de piliers de *templa* fragmentaires en plâtre, provenant de la "Kokkini Ekklesia" de Vourgareli en Épire, a permis de comprendre qu'une "âme" de bois, destinée à rendre ces sculptures plus résistantes, était logée dans la cavité centrale de ces reliefs⁶⁵³.

Les reliefs étaient généralement creusés à nouveau après la prise de leur forme brute coulée⁶⁵⁴. La technique qui consistait à inciser le stuc sec était aussi diffusée à Byzance ainsi que dans le monde arabe. Les influences byzantine et moyen-orientale sont certainement à l'origine de l'adoption de cette technique en Occident à la période médiévale : elle était particulièrement répandue en Italie du Nord,

comme on peut l'observer au "Tempietto" de Cividale et à San Salvatore à Brescia⁶⁵⁵. L'incision du décor pouvait aussi avoir lieu juste avant le séchage complet du plâtre, comme on le devine sur deux meneaux de fenêtres de l'église de la Transfiguration à Amphissa, non loin de Delphes⁶⁵⁶. Il est intéressant de constater que la technique à deux niveaux de relief caractérise aussi les reliefs en plâtre. On peut, par exemple, l'observer sur l'encadrement de l'icône peinte de saint Pantéléimon à Nérézi : les deux paons flanquant la fontaine se détachent en haut-relief sur un fond orné de motifs végétaux (fig. 23). Dans certains cas, des pièces prémoulées étaient associées aux autres éléments du décor par des joints en plâtre, comme l'atteste l'étude du décor en stuc de l'huilerie à Salamine⁶⁵⁷. Un procédé analogue a dû aussi être utilisé pour la réalisation de l'encadrement d'arc de l'église de Pétrovitsa, en Thesprotie, dans le Nord-Ouest de la Grèce, sur lequel des paons se détachent en très haut relief d'un fond orné de palmettes⁶⁵⁸.

III LA POLYCHROMIE : UNE TECHNIQUE DE FINITION

Dès la fin du XIX^e siècle, Hugo Blümner avait déjà attiré l'attention sur la polychromie des sculptures antiques, s'opposant ainsi à une tradition "savante" qui, à la même époque, soutenait que les Grecs anciens ne peignaient pas leurs statues⁶⁵⁹. Depuis, les études se sont peu à peu multipliées dans ce domaine et le perfectionnement des méthodes d'investigation scientifique de ces



dernières années a entraîné de nouvelles découvertes. Depuis le XIX^e siècle, l'attrait des scientifiques pour la polychromie des statues grecques antiques s'est accru et les progrès des analyses scientifiques réalisés ces dernières années éclairent le processus de mise en œuvre de cette technique⁶⁶⁰. La macrophotographie, la photographie en lumière rasante ou la photographie en fluorescence d'ultraviolets permettent de repérer l'utilisation de la peinture, impossible à déceler à l'œil nu, sur les bas-reliefs⁶⁶¹. Peinture et dorure caractérisent aussi les sculptures romaines, comme celles d'Aphrodisias en Carie⁶⁶².

La sculpture byzantine n'a pas encore fait l'objet de nombreuses recherches dans ce domaine. C'est probablement dû à l'intérêt relativement récent qu'elles suscitent auprès des byzantinistes et aux rares informations contenues dans les textes au sujet de la peinture sur pierre. Si certains textes attestent le goût des Byzantins pour la polychromie dans le décor architectural intérieur des édifices, c'est essentiellement au travers des descriptions de placages de pierres colorées et de celles qui concernent la technique à incrustation de pâte ou de pierres colorées. À la période protobyzantine, il semble que ce soient surtout le marbre et le porphyre polis qui aient été utilisés pour les placages polychromes ornant les murs intérieurs des églises. Cette pratique de décoration, dont l'exemple le plus parlant est celui de l'aménagement intérieur de Sainte-Sophie, encore bien

conservé *in situ*, et dont le texte de Paul le Siléntaire donne une vision d'ensemble lyrique, était assurément encouragée par le commerce des marbres qui connut un grand essor à cette époque⁶⁶³. La feuille d'or concourait aussi à augmenter l'effet de polychromie. Le récit patriographique de la construction de Sainte-Sophie, que l'on peut dater du IX^e siècle, nous informe que "les chapiteaux des colonnes, les lambris et les épistyles des tribunes" furent dorés sous les ordres de l'empereur⁶⁶⁴. L'aspect précieux et scintillant était réservé aux installations liturgiques, telles les colonnes et les portes du chancel, le synthronon et le *ciborium*, qui étaient recouvertes de feuilles d'argent ou de feuilles d'or. Les *Patria* fournissent une représentation imaginaire brillante de préciosité de la table d'autel de Sainte-Sophie, lieu de déroulement du rituel central du christianisme, qui était constituée d'un alliage d'or, d'argent, de pierres précieuses, de perles, de cuivre, de fer, de plomb, d'étain, de verre... Elle "scintille et en un mot renvoie 72 couleurs selon la nature des pierres, des perles et de toutes les matières extraites qui la composent"⁶⁶⁵.

La peinture pouvait aussi être utilisée pour rehausser les sculptures architecturales en marbre. Des traces de peinture bleue subsistent en effet sur le fond de plusieurs blocs sculptés qui ornent l'église Saint-Polyeucte, construite par Anicia Juliana au début du VI^e siècle⁶⁶⁶. Par ailleurs, dans les régions reculées du littoral méditerranéen, vers lesquelles le marbre était moins facile

➤ Fig. 92. Chapiteau corinthien en calcaire, Apamée, Syrie.





à acheminer, certaines pierres de couleur étaient extraites localement. D'autre part, le calcaire pouvait être peint afin de contribuer à l'effet polychrome renforçant le sentiment du sacré à l'intérieur des églises. On peut imaginer que la cathédrale de l'Est d'Apamée en Syrie, malgré sa conservation à l'état de vestiges, était rehaussée, à l'intérieur, par de nombreuses couleurs. C'est ce que révèlent, non seulement les pavements en mosaïque et l'*opus sectile* retrouvés, mais aussi le chapiteau en marbre rose dont l'inscription mentionne le métropolitain Paul⁶⁶⁷, commanditaire de l'église, ainsi

qu'un chapiteau en calcaire sur lequel subsistent des traces de peinture rouge (fig. 92). Les chapiteaux de Saint-Syméon à Qal'at Sem'an présentent aussi des traces de couleur rouge appartenant sans doute à une couche préparatoire destinée à être recouverte de dorure⁶⁶⁸.

Plusieurs églises rupestres de Cappadoce, excavées à la période proto-byzantine, et dont le programme iconographique a été peint au cours de la période macédonienne, comme Saint-Théodore (Pancarlik kilise) par exemple, présentent des traces de peintures animant leur décor





en bas-relief (fig. 93). En Géorgie, l'utilisation de la peinture sur les installations liturgiques sculptées en bas-relief se poursuit depuis l'époque paléochrétienne jusqu'au XIII^e siècle⁶⁶⁹.

La pratique consistant à colorer les sculptures architecturales s'est poursuivie aux périodes méso- et tardobyzantine dans les autres régions de l'Empire, comme l'ont constaté plusieurs chercheurs⁶⁷⁰. Des vestiges de couleur, généralement rouge, bleue ou dorée⁶⁷¹, sont en effet visibles sur les sculptures ornant plusieurs églises mésobyzantines : l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou en Grèce (fig. 94)⁶⁷², l'église nord du monastère de Constantin Lips⁶⁷³, Saint-Georges des Manganes⁶⁷⁴ et le monastère du Pantocrator⁶⁷⁵ à Constantinople. Également les sculptures de l'église de Sébaste (Selçikler) en Turquie⁶⁷⁶, celles de l'église Ronde de Preslav en Bulgarie⁶⁷⁷, plusieurs parmi celles des églises du monastère d'Hosios Loukas en Phocide (fig. 116, 125, 178)⁶⁷⁸, ainsi que les chapiteaux du *ciborium* de l'église de la Dormition de la Vierge à Kalambaka, en Thessalie⁶⁷⁹. Au cours de la période tardobyzantine, l'habitude de peindre les sculptures architecturales se retrouve dans les églises constantinopolitaines et dans celles des régions périphériques, comme le confirment les sculptures architecturales de l'église du monastère de Chora⁶⁸⁰, celles du *parekklesion* de l'église du monastère de la Pammakaristos⁶⁸¹, du monastère des Blachernes à Arta⁶⁸², de l'église

Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique⁶⁸³ et de plusieurs églises serbes⁶⁸⁴. Il faut noter qu'à cette époque, non seulement le marbre était peint, mais aussi le bois. Des poutres en bois sculptées, remplissant généralement le rôle de tirants d'arc, sont en effet conservées dans l'église du monastère de Chora⁶⁸⁵, ainsi que dans celle de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique⁶⁸⁶ et dans d'autres églises des Balkans, comme Dečani, Lesnovo, Čučer, Staro Nagoričino et Gračanica⁶⁸⁷. D'une manière générale, l'ornement peint connaît un grand développement durant la période tardobyzantine et a tendance à imiter et donc à se substituer au décor sculpté, comme on peut l'observer au XIV^e siècle, dans l'église du monastère de Chora⁶⁸⁸, dans celle de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique⁶⁸⁹ et dans celle de Gračanica⁶⁹⁰.

Il existe aussi plusieurs sculptures isolées de leur contexte architectural, qui étaient probablement peintes, telles les icônes sculptées provenant de l'église de la Vierge Péripleptos à Constantinople et actuellement conservées à Berlin (fig. 145)⁶⁹¹. D'autres sculptures présentent des traces de peinture et même des motifs non sculptés peints. Il est souvent difficile de savoir si ces traces sont contemporaines des sculptures ou si elles sont plus récentes. Cette question se pose par exemple pour un relief figurant un empereur, conservé dans la collection de Dumbarton Oaks⁶⁹², ainsi que pour les chapiteaux provenant de l'église Saint-Donat à Glyki et conservés actuellement

↖ Fig. 93. Traces de couleur, rouge et verte, du décor sculpté du mur sud de Saint-Théodore en Cappadoce.

↖ Fig. 94. Détail du décor d'une des frises intérieures de l'église de Skripou, dont le fond a été peint en rouge.





au Musée byzantin de Ioannina en Grèce, sur lesquels motifs peints et sculptés se côtoient (fig. 95 et 125)⁶⁹³.

La première étude scientifique concernant des peintures polychromes ornant des sculptures mésobyzantines a été publiée en 2003 et a trait à un ensemble de reliefs bien datés issus de l'église basse de la ville d'Amorium en Turquie⁶⁹⁴. Ceux-ci ont été classés en deux groupes : le premier rassemble les sculptures appartenant à la phase de reconstruction de cet édifice, datée de la période située entre la fin du IX^e et le début du X^e siècle ; le second comporte les sculptures datées du XI^e siècle, appartenant notamment au réaménagement du *templon* ouest de l'église. Sur ces dernières, les pigments colorés ont été appliqués avec davantage de soin que sur celles du

premier groupe⁶⁹⁵. Les principales couleurs utilisées sont le jaune, le rouge ou le rouge orange, le bleu et le noir. Bien que certains pigments utilisés sur ces sculptures soient identiques à ceux qui ont été retrouvés dans la composition des fresques de certaines églises de Cappadoce ou de Chypre⁶⁹⁶, il est peu probable que les mêmes artisans aient été chargés de la polychromie des sculptures et de la réalisation du décor pariétal de fresques. Ce qui n'empêche pas que les échafaudages installés pour la réalisation des fresques et des mosaïques servaient sans doute aussi aux artisans chargés de peindre les sculptures : certaines corniches et frises sculptées présentent en effet des coulées verticales de peinture, indiquant qu'elles ont dû être peintes après avoir été placées dans la construction⁶⁹⁷.

↑ Fig. 95. Chapiteau polylobé issu de l'église Saint-Donat à Glyki, Musée byzantin de Ioannina.



DÉCOR ANICONIQUE ET DÉCOR FIGURÉ

✦ LE DÉCOR ANICONIQUE

II LE RÔLE STRUCTURANT DES MOTIFS GÉOMÉTRIQUES

Dès la période protobyzantine, le cercle, le rectangle, le carré et le losange servaient de cadre aux compositions ornementales sculptées, comme on peut par exemple l'observer sur plusieurs plaques de Sainte-Sophie à Constantinople⁶⁹⁸. Si le rôle d'encadrement de ces motifs reste primordial durant la période mésobyzantine, le principal changement réside dans le déploiement symétrique de ces formes géométriques parfaites nouées les unes aux autres par le biais d'entrelacs et structurant l'ensemble de la composition décorative. Dès le IX^e siècle, ces décors occupent les éléments architecturaux horizontaux, tels les tirants d'arcs des églises, les linteaux et les épistyles des *templa*. En témoignent par exemple les tirants d'arcs en bois de Sainte-Sophie de Constantinople qui ont pu être datés des années 830-870 grâce à une analyse au carbone 14⁶⁹⁹. Les lits de pose des épistyles du *templeon* de l'église de Skripou (873-874) sont ornés d'un ruban rainuré décrivant une ligne de cercles en entrelacs, occupés par des animaux ou des rosaces⁷⁰⁰. Sur certaines sculptures, telles celles de la ville basse d'Amorium (850-950) en Asie Mineure ou celles du *templeon* de

Sainte-Sophie à Ohrid (XI^e siècle), des tracés préparatoires permettent de deviner que les sculpteurs utilisaient le compas et la règle pour esquisser leurs décors géométriques⁷⁰¹. La connaissance de la géométrie, et plus généralement celle des mathématiques, était nécessaire non seulement aux sculpteurs, mais aussi aux architectes et maîtres d'œuvre. Plusieurs manuscrits méso et tardobyzantins conservent des dessins d'une grande précision qui attestent la diffusion et la maîtrise de ces sciences à cette époque⁷⁰².

Nombreuses sont les compositions géométriques à entrelacs caractérisant les épistyles et les plaques des *templa* datés des X^e-XI^e siècles, retrouvés en Asie Mineure, comme l'attestent les sculptures conservées dans les musées d'Iznik⁷⁰³, d'Izmir (fig. 96) et de Kütahya⁷⁰⁴. Les sculptures architecturales des îles du Dodécanèse et du Magne présentent des motifs géométriques et une technique d'exécution analogues⁷⁰⁵, qui laissent supposer le déplacement d'équipes de sculpteurs originaires d'Asie Mineure sur les îles grecques proches du continent micrasiatique et dans le Péloponnèse⁷⁰⁶. Dans certains endroits plus isolés des Balkans, comme l'église de la Vierge à Peshkëpie e Sipërme (fin du XI^e-début du XII^e siècle) près de Gërokastrë en Albanie,





un décor géométrique est sculpté à la fois sur une corniche réutilisée comme linteau, ainsi que sur les plaques du *templon* et sur celles de l'ambon⁷⁰⁷.

On retrouve ce même type de motifs sculptés sur les chapiteaux ou sur les dalles de marbre de certains édifices méso- et tardobyzantins. La place qu'ils occupent correspond aux partitions symboliques de l'espace intérieur des églises byzantines, à savoir les limites entre espaces sacrés et espaces profanes. La répétition de certains motifs apparaît aussi comme signifiante : des correspondances décoratives précises entre les décors géométriques des chapiteaux soutenant la coupole de la Panagia ton Chalkeon à Thessalonique ont en effet été mises en évidence⁷⁰⁸. Par ailleurs, les compositions du pavement réalisé en *opus sectile* (fig. 97) ou sculpté en champlevé⁷⁰⁹, situé sous la coupole et marquant ainsi le centre ou *omphalos* des églises en croix grecque inscrite, présente généralement un cercle central noué à quatre entrelacs, comme pour signaler que l'équilibre et l'harmonie régnaient sous l'espace de la coupole habité par le Christ Pantocrator.

Au-delà de leur rôle structurant, les motifs géométriques sculptés se répondaient à l'intérieur des édifices religieux méso- et tardobyzantins, dont les proportions des volumes se caractérisaient par une concordance délibérément recherchée et appropriée à la célébration de la liturgie orthodoxe⁷¹⁰. Bien que ces motifs géométriques soient totalement abstraits, leur emplacement à l'intérieur des églises, leur succession répétitive et la symétrie qu'on observe entre eux, participent à une meilleure lecture d'un espace signifiant.

:: ESSOR, VARIÉTÉ ET TRANSFORMATIONS DE L'ORNEMENTATION VÉGÉTALE

Les motifs végétaux sont plus variés et plus largement utilisés sur les reliefs post-iconoclastes que sur ceux de la période antérieure. Ils se caractérisent néanmoins par une absence de naturalisme qui les distingue de l'ornementation végétale symbolique répandue dans l'art des débuts du christianisme. Ce changement est à mettre en rapport avec la

↑ Fig. 96. Fragment d'épistyle de *templon*, musée d'Izmir.

→ Fig. 97. Détail du pavement en *opus sectile* de Sainte-Sophie à Mistra.

conception de l'art religieux définie par les iconodoules à l'issue de la crise iconoclaste, selon laquelle le portrait des saints personnages devait être précisément rendu pour être conforme au prototype, tandis que l'abstraction des représentations du monde naturel contribue à mettre en valeur ces portraits. À partir de cette période, le décor végétal va en effet servir de cadre aux figures sacrées dans la peinture monumentale et va se répandre sur les sculptures architecturales pour contribuer à une meilleure lecture des transitions spatiales intérieures et extérieures des édifices religieux. L'intérêt pour la représentation sculptée naturaliste des végétaux ne réapparaîtra plus à Byzance durant la période médiévale, alors qu'en Occident les sculpteurs vont parvenir à reproduire une grande variété d'éléments issus du monde végétal à partir du début du XIII^e siècle, ce qui donnera naissance au naturalisme gothique⁷¹¹.

*Les IX^e-X^e siècles :
une période de grande créativité*

Le décor sculpté de l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou constitue le premier exemple bien daté (873-874) auquel il est commode de se référer. Tant sur le *templon* que sur les corniches intérieures et extérieures, ainsi que sur les plaques insérées dans les façades de cet édifice (fig. 98), le décor végétal révèle ses multiples formes : variété des rosaces⁷¹², palmettes, rinceaux, quadrilobes, culots d'acanthé, feuilles de lierre. D'une manière générale, on observe une grande créativité dans la réalisation des formes végétales. Des motifs analogues sont également sculptés à la même époque dans le décor architectural de Saint-Grégoire à Thèbes⁷¹³ ainsi que sur d'autres sculptures conservées au Musée archéologique de cette même ville, de même qu'en Grèce centrale et dans le Péloponnèse⁷¹⁴.

André Grabar a également reconnu la richesse du répertoire ornemental de





Skripou, alors qu'il qualifie son exécution de "monotone et médiocre"⁷¹⁵. Selon lui, il s'agirait d'une œuvre artisanale qui se caractérise par une reprise de nombreux motifs empruntés à l'héritage de l'art méditerranéen des VI^e et VII^e siècles⁷¹⁶. Néanmoins, il convient de ne pas minimiser le travail des sculpteurs de Skripou, en le qualifiant d'artisanal. Au contraire, il faut souligner la grande créativité dans la combinaison et l'interprétation de cet héritage ornemental qui intégrera peu à peu une esthétique et des motifs en vogue dans le monde arabe. Des comparaisons entre des décors architecturaux arabes situés en Andalousie et les sculptures de l'église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas démontrent la diffusion de cette homogénéité décorative⁷¹⁷. Cette *koine* ornementale se retrouve aussi dans le décor sculpté des édifices wisigothiques d'Espagne⁷¹⁸.

Le décor architectural de l'église nord de Constantin Lips à Constantinople (907) se caractérise aussi par une créativité tout à fait remarquable dans les motifs végétaux : des associations végétales qui ne trouvent pas de parallèle exact sur d'autres sculptures architecturales, ni dans d'autres domaines de l'art byzantin au X^e siècle, sont sculptées sur les meneaux (fig. 99) et leurs chapiteaux séparant les fenêtres de l'abside centrale (fig. 100), ainsi que sur les corniches soulignant la base de la coupole et le cul-de-four de l'abside⁷¹⁹. Il est évident que les sculpteurs se sont inspirés de modèles sassanides qu'ils ont réinterprétés à leur manière. Les rosaces à plusieurs rangs de pétales ornant la corniche de la coupole (fig. 14) sont par exemple très proches de celles visibles sur un plat sassanide en argent doré de la première moitié du VII^e siècle, conservé au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg⁷²⁰.



↖ Fig. 98. Décor végétal sculpté en bas-relief ornant l'abside de l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou.

↑↑ Fig. 99. Détail du décor végétal de l'un des meneaux l'église nord du monastère de Constantin Lips.

↑ Fig. 100. Décor végétal ornant l'un des chapiteaux de meneaux de l'église nord du monastère de Constantin Lips.



↑↑ Fig. 101. Détail du décor de l'épistyle du *templon* de l'église de la Vierge du monastère d'Hosios Loukas.

↑ Fig. 102. Détail du décor sculpté de l'épistyle du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas.

→ Fig. 103. Détail du linteau de la porte sud de l'église de l'Archange à Messaria sur l'île d'Andros.

La palmette déployée d'où émerge un bouquet feuillu se retrouve aussi sur le même type d'objets produits à l'époque sassanide⁷²¹. Ces ornements végétaux se diffusent aussi dans les miniatures des manuscrits byzantins : un peu avant le milieu du X^e siècle, la palmette dite "sassanide" dont les feuilles sont légèrement plus arrondies que celles des palmettes sculptées, y fait son apparition et elle deviendra un motif prédominant dans les enluminures des XI^e-XII^e siècles⁷²².

Le décor végétal sculpté du *templon* ainsi que les chapiteaux de l'église de la Vierge du monastère d'Hosios Loukas sont aussi tout à fait originaux. L'ornementation sculptée couvre toute la surface décorative et se compose de diverses formes de palmettes et de rinceaux feuillus. Ce type et ce style de composition végétale, constituée de rinceaux de palmettes se déployant symétriquement, se retrouvent également dans les miniatures des manuscrits⁷²³ ainsi que sur les plaques en céramique peinte ornant l'intérieur des édifices à la même période⁷²⁴. Sur les épistyles du *templon* de l'église de la Vierge du monastère d'Hosios Loukas (fig. 77, 101), les compositions végétales sont aussi parfaitement symétriques

et leur exécution se caractérise par une grande souplesse qui fait penser au rendu obtenu par la technique du repoussé utilisée en orfèvrerie et à l'ornementation des miniatures des manuscrits du X^e siècle⁷²⁵.

*L'émergence de différentes
tendances stylistiques régionales
à partir du XI^e siècle*

La grande qualité d'exécution présentée par les sculptures architecturales de l'église de la Vierge a eu un impact sur les réalisations sculptées ultérieures : certaines parties du décor du *templon* du *katholikon* dédié au bienheureux Luc, réalisé dans la première moitié du XI^e siècle, ont manifestement été inspirées par les compositions florales sculptées sur le *templon* de l'église de la Vierge (fig. 101, 102).

Le rinceau de palmettes et de demi-palmettes, ainsi que les palmettes en forme de cœur, qui sont omniprésents dans le décor sculpté des églises du monastère d'Hosios Loukas, vont rester des motifs privilégiés et connaître un grand rayonnement dans les sculptures architecturales de Grèce centrale, de Thessalie, des îles d'Eubée et d'Andros, du Péloponnèse et du Sud de l'Épire, datées du XII^e et du début du XIII^e siècle⁷²⁶. Le traitement de ces motifs va évoluer et devenir de plus en plus plastique (fig. 103). On assiste aussi à la mise en valeur de motifs végétaux lors du développement de la technique à deux niveaux de relief : ces décors se détachent nettement d'un fond sculpté en bas-relief et ornent généralement les linteaux ou les épistyles des *templa* (fig. 89, 104).





Une tendance différente s'observe à Constantinople, dans les régions balkaniques et dans celles du Nord et de l'Ouest de la Grèce, où la sculpture à deux niveaux de relief est plus rare. L'alternance de lotus et de palmettes, composition végétale connue depuis le ^{x^e} siècle⁷²⁷, va être sculptée de manière récurrente dans ces diverses régions à partir du ^{xi^e} siècle. On la retrouve, par exemple, sur les linteaux des entrées de l'église des Saints-Anargyres à Kastoria, sur l'épistyle du *templeon* de l'église des Quarante Martyrs à Bansko⁷²⁸, ainsi qu'à Saint-Dimitrios tou Katsouri à Arta et à Naupacte⁷²⁹. Cette ornementation végétale semble connaître un succès particulier au cours des siècles ultérieurs à Constantinople, comme on peut par exemple le remarquer dans le *katholikon* du monastère du Pantocrator au ^{xiii^e} siècle⁷³⁰, à la Kalenderhane Camii (^{xiii^e} siècle)⁷³¹, à l'Arap Camii (début du ^{xiv^e} siècle)⁷³²,

sur les *arcosolia* situés dans le *parekklesion* de la Kariye Camii (1320) ainsi que sur les corniches de la Fethiye Camii⁷³³.

La reproduction de cette même composition végétale sculptée entre le ^{xiii^e} et le ^{xiv^e} siècle trahit une certaine standardisation. Les sculpteurs constantinopolitains ne s'inspirent alors plus de modèles venus d'Orient, mais ils transforment un répertoire ornemental végétal traditionnel dans lequel dominent la feuille d'acanthé et ses formes dérivées. La maîtrise des techniques ajourées, du haut- et bas-relief, atteint une grande perfection et permet aux sculpteurs d'utiliser ces trois différentes techniques sur un même élément architectural, comme on peut par exemple le constater sur la partie supérieure de l'encadrement de l'icône en mosaïque de la Vierge à l'Enfant, située dans le *katholikon* du monastère de Chora à Constantinople (fig. 29).

Lors de l'installation des Génois dans le quartier de Galata (Pera à Istanbul), à la fin du XIII^e siècle, le décor végétal sculpté va subir quelques métamorphoses qui sont particulièrement bien visibles dans l'église dominicaine Saints-Paul-et-Dominique, transformée en mosquée en 1475, sous le nom d'Arap Camii. Cet édifice a connu deux phases de construction : l'une durant la première moitié du XIII^e siècle, lors de la domination latine de Constantinople, l'autre au début du XIV^e siècle⁷³⁴. Si les frises de lotus et de palmettes sont analogues à celles ornant les *arcosolia* du monastère de Chora, le décor végétal sculpté sur plusieurs archivoltes présente de petites différences avec les réalisations byzantines : elles résident principalement dans la forme arrondie de l'extrémité des feuilles⁷³⁵. Certaines de ces archivoltes présentent des armoiries génoises qui permettent de les dater de la première moitié du XIV^e siècle (fig. 105).

D'autres archivoltes, conservées au Musée archéologique d'Istanbul et provenant probablement de l'église Saints-Paul-et-Dominique, présentent un décor végétal se caractérisant par davantage de souplesse et moins de finesse que les compositions végétales sculptées sur les exemplaires byzantins⁷³⁶. Les sculpteurs de ces archivoltes n'utilisent pas le trépan, alors que sur les sculptures byzantines son usage est abondant, non seulement pour sculpter profondément mais aussi pour rythmer la composition au moyen de petits trous circulaires se

répétant à intervalles réguliers. Sur une même archivoltte peuvent se côtoyer des palmettes, dont les modèles sont à chercher dans l'ornementation byzantine, et des fleurs de lys. D'autres sculptures architecturales conservées au même endroit présentent une ornementation semblable à celle ornant les pierres tombales génoises, sur lesquelles les blasons occupent l'espace principal⁷³⁷. De l'ensemble de ces pièces sculptées émerge petit à petit un style nouveau, qui évolue parallèlement à celui répandu à Constantinople. Si certains modèles de palmettes sont empruntés à Byzance, une créativité se manifeste dans l'agencement et l'ordonnance de formes végétales d'un aspect plus luxuriant, même si la symétrie entre les divers motifs reste la règle. Ce n'est pas un hasard si cette nouvelle tendance observée dans le style du décor végétal sculpté apparaît sur les bas-reliefs du quartier de Galata à Constantinople, où règne un dynamisme commercial susceptible de favoriser le travail d'équipes de sculpteurs répondant à des commandes spécifiques.

À la même époque, à Mistra, capitale du Despotat de Morée, la sculpture architecturale connaît un épanouissement qui se traduit par la création de nouveaux assemblages dans l'ornementation végétale : on peut y observer la fleur de lys ou l'aigle bicéphale (fig. 106). Comme sur les sculptures de l'Arap Camii à Constantinople, les pétales des palmettes s'arrondissent. Un décor végétal luxuriant d'une grande

Fig. 104. Linteau sculpté surmontant la porte de l'église Saint-Nicolas à Ochia, Magne.





⌘ Fig. 106. Chapiteau de l'église Sainte-Sophie, Mistra.

⌘ Fig. 107. Chapiteau de l'église de l'Evangelestria, Mistra.

souplesse recouvre un chapiteau corbeille de l'église de l'Évangelistria, dont les angles sont rehaussés d'éléments ovales lisses en haut-relief (fig. 107).

Le développement du décor végétal que l'on peut observer à Mistra fait écho à une tendance qui s'épanouit à la fin de la période tardobyzantine à Constantinople ainsi qu'à Thessalonique. En témoigne par exemple un écoinçon fragmentaire d'arc d'*arcosolium* conservé au Musée archéologique d'Istanbul (fig. 108). Ce bas-relief est représentatif de l'évolution du décor végétal sculpté à cette période, qui se caractérise par des tiges sinueuses sur un fond lisse, s'emmêlant entre elles et dont les extrémités se terminent par divers motifs végétaux (feuilles de lierre, palmettes et bouquets de palmettes), ponctués par des petits trous de trépan. La marque des familles régnantes sculptée dans la pierre est isolée de ce décor floral par un cercle à l'intérieur duquel on distingue nettement le monogramme de la dynastie des Paléologues. Au-dessus et en dessous de celui-ci, est sculpté le motif des quatre barres croisées. Ce curieux signe, qui apparaît aussi sur une corniche de la tour de Marbre (Mermerkule) à Istanbul, a été rapproché de l'emblème de la famille des Cantacuzènes⁷³⁸. Néanmoins, on observe le monogramme des Paléologues associé aux mêmes signes emblématiques, et entouré d'un décor végétal de style analogue, sur un chapiteau et un épistyle fragmentaire de l'église Saint-Démétrios de Thessalonique, réalisés au XIV^e siècle⁷³⁹.

∴ LES INSCRIPTIONS GRECQUES ET PSEUDO-COUFIQUES

D'une manière générale, une attention accordée à la régularité des lettres sculptées et à leur caractère décoratif est bien attestée dès le début de la période byzantine. Durant la période mésobyzantine, des inscriptions grecques, mais aussi pseudo-coufiques sont présentes dans plusieurs églises situées en Grèce, telles celle du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas (fig. 111). Les trois blocs inscrits en pierre locale encastés dans les façades extérieures de l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou en Béotie constituent des exemples particulièrement bien conservés révélant l'attention accordée à la lisibilité et au décor de ces inscriptions. Celle de l'abside centrale (fig. 9, 109) est composée de lettres majuscules sculptées en relief de manière régulière et disposées en registres séparés par des perles et pirouettes et des palmettes sculptées avec adresse et régularité. Le grand soin accordé au rendu de ces textes dans la pierre reflète certainement une volonté délibérée de leur commanditaire Léon le protospathaire : il souhaite que l'écriture sculptée dans la pierre puisse transmettre son œuvre à la postérité.

Un soin analogue caractérise la réalisation des inscriptions pseudo-coufiques. Celles-ci constituent néanmoins un véritable décor qui ne fait pas partie du répertoire ornemental traditionnel de l'art byzantin où se côtoient motifs végétaux, géométriques et zoomorphes. L'adoption de l'écriture pseudo-coufique inspirée d'une





↑↑ Fig. 108. Écoinçon d'arc d'*arcosolium*, Musée archéologique d'Istanbul.

↑ Fig. 109. Partie finale de l'inscription encastée dans l'abside centrale de l'église de Skripou.

graphie étrangère à la culture grecque à des fins essentiellement décoratives démontre à la fois la perméabilité aux influences arabes et leur intégration au répertoire décoratif byzantin. L'écriture coufique végétalisée était en effet répandue sur les objets et les édifices réalisés durant le règne de la dynastie des Fatimides (909-1171)⁷⁴⁰. Les relations diplomatiques et les échanges commerciaux entre Byzantins et Arabes, déjà amorcés sous la dynastie des Aghlabides (800-909) en Afrique du Nord, ont certainement contribué à la circulation d'objets décorés de ce type d'écriture qui a pu influencer les artisans byzantins transformant par la suite ces modèles pour aboutir à la création d'éléments pseudo-coufiques "fleuris" ornant leurs réalisations.

La diffusion de ce type de motifs ne touche pas uniquement Byzance : une ornementation pseudo-coufique, sculptée sur des éléments architecturaux en pierre ou des portes en bois⁷⁴¹, se retrouve dans certains édifices médiévaux d'Occident au XII^e siècle, tels Saints-Victor-et-Corona à Feltre, au nord de Venise, Saint-Pierre à Moissac, Saint-Pierre-de-Rhèdes à Lamalou-les-Bains, Sainte-Foy à Conques, ainsi qu'à la cathédrale du Puy-en-Velay⁷⁴² et à l'ancienne abbatale de Lavoûte-Chilhac. La diffusion de ce motif en Italie a aussi été observée et pourrait trahir l'intervention d'un atelier de sculpteurs byzantins actifs à Venise et dans sa région⁷⁴³. Les voies de pénétration des motifs coufiques en France demeurent plus difficiles à décrypter. Selon Katherine Watson, l'influence de modèles issus de l'art arabe d'Andalousie se serait

transmise dans la région du Sud de la France par l'intermédiaire d'artisans charpentiers catalans⁷⁴⁴. Cependant, le rôle de relais qu'a joué la ville de Tolède dans la transmission de ces décors sculptés sur du bois résultant du savoir-faire des artisans arabes n'est sûrement pas à négliger. Les inscriptions pseudo-coufiques des portes de la cathédrale du Puy paraissent assez similaires aux décors des sculptures architecturales des églises du monastère d'Hosios Loukas en Grèce centrale⁷⁴⁵. Des décors pseudo-coufiques sont encore sculptés aux XII^e-XIII^e siècles en Grèce mais leur aspect est davantage "végétalisé" que ceux des portes du Puy. Il semble donc assez hasardeux de penser à une voie de transmission directe entre ces deux aires géographiques pour cette époque, même si les fresques du porche de la cathédrale du Puy présentent des éléments iconographiques et un style byzantin très perceptibles. Selon Catherine Courtillé ces liens entre la cité mariale et l'Orient résulteraient d'une conjonction de plusieurs facteurs : l'implication de l'évêque Adhémar de Monteil lors de la première croisade ainsi que les relations privilégiées entretenues entre Rome et l'épiscopat du Puy⁷⁴⁶. Ces similitudes s'expliqueraient peut-être par l'utilisation de carnets de modèles ramenés d'Orient vers l'Occident au moment des croisades, mais cette hypothèse nécessiterait de plus amples recherches.

C'est aussi le cours de l'histoire qui est à l'origine de l'apparition de ces inscriptions pseudo-coufiques sur les sculptures architecturales de certaines régions de l'Empire byzantin, peu après les incursions





des pirates arabes en mer Égée au cours des IX^e et X^e siècles⁷⁴⁷. Ce décor sculpté se retrouve en effet dans les édifices méso- et tardobyzantins conservés dans plusieurs régions de Grèce, tels la Béotie, le Pélion, l'Attique, l'Argolide et la partie orientale du Péloponnèse, tandis que ces motifs sont beaucoup plus sporadiques dans le Nord et le Nord-Est de la Grèce⁷⁴⁸. Cette ornementation se diffuse également dans les autres domaines de l'art byzantin, comme la peinture monumentale, la céramique, les bijoux (fig. 110) ou la miniature⁷⁴⁹.

L'origine de l'intrusion de ces motifs dans le répertoire décoratif byzantin est à chercher dans les échanges commerciaux et culturels entre Byzantins et Arabes : dès le milieu du VIII^e siècle, peu après la prise de pouvoir par les Abbassides, le faste de la cour califale de Bagdad rayonna jusqu'à Byzance. Bien qu'en guerre contre les Arabes, l'empereur Théophile (829-842) fut un grand admirateur de leur art et de leur civilisation. Les échanges entre ces

deux mondes se poursuivent au cours de la période méso-byzantine. La cargaison naufragée de Serçe Limani (entre la côte turque et Rhodes) comportait, entre autres, des récipients en verre et en céramique d'origine arabe, ainsi que des amphores et des monnaies byzantines qui attestent les liens commerciaux unissant Byzance aux Arabes dans la première moitié du XI^e siècle⁷⁵⁰.

Si c'est en Grèce que cette ornementation pseudo-coufique est la plus répandue, il serait imprudent d'en conclure que ce type de décor est spécifique à cette région de l'Empire byzantin. Quelques tessons en céramique glaçurée ont été très certainement produits à Constantinople et sont ornés de lettres pseudo-coufiques, de même qu'un fragment de corniche trouvé à Chios, dont l'inscription évoque l'impératrice Théodora, dernière représentante de la dynastie des Macédoniens⁷⁵¹. Néanmoins, l'installation d'Arabes en Grèce centrale et dans certaines îles des Cyclades et de la mer Égée entre le IX^e et le XI^e siècle a





joué un rôle important dans la diffusion de ce répertoire à ces endroits⁷⁵². Quatre fragments d'une même inscription coufique sculptée sur du marbre provenant de l'Hymette témoignent en effet de l'installation d'une colonie d'Arabes à Athènes aux X^e-XI^e siècles⁷⁵³. On peut supposer que cette présence arabe ait encouragé la diffusion de ce décor. Par ailleurs, non seulement les sculpteurs mais aussi les architectes byzantins ont sûrement été réceptifs à l'aspect ornemental de l'écriture coufique, tel qu'il s'est développé dans l'art islamique⁷⁵⁴. Nombreuses sont les façades des églises des X^e-XIII^e siècles situées dans les diverses régions de Grèce qui présentent un décor céramoplastique pseudo-coufique ou d'inspiration pseudo-coufique⁷⁵⁵. Ce décor est particulièrement concentré à Athènes où on peut l'observer sur les façades de huit édifices religieux datés de

la période située entre le dernier quart du X^e et la fin du XI^e siècle⁷⁵⁶. Étant donné la grande richesse de ce répertoire ornemental pseudo-coufique entre le dernier quart du X^e et le début du XI^e siècle, par rapport aux décors du même type réalisés ultérieurement, la présence d'artisans arabes au sein des équipes d'ouvriers byzantins responsables de la construction des églises durant cette période a été envisagée⁷⁵⁷.

Les sculpteurs vont peu à peu transformer cette écriture en une ornementation géométrico-végétalisée qui prendra place dans le décor sculpté des églises. En général, ils utilisent la technique du champlévé pour que cette ornementation pseudo-coufique se détache sur un fond couvert d'une pâte colorée⁷⁵⁸. Nombreux sont les exemples conservés dans les églises du monastère d'Hosios Loukas (fig. III)⁷⁵⁹ ainsi qu'au Musée byzantin d'Athènes⁷⁶⁰.

↖ Fig. 110. Bracelet en argent doré, X^e-XI^e siècle, Athènes, musée Benaki.

↑ Fig. 111. Détail de la bordure d'encadrement du sarcophage de la crypte du monastère d'Hosios Loukas.



Ces motifs sont utilisés de manière plus sporadique et sont reproduits de manière répétitive durant la période tardobyzantine.

Si les motifs pseudo-coufiques ont été assimilés depuis le X^e siècle dans le répertoire décoratif utilisé par les sculpteurs, on assiste très vite à une transformation végétale de cette écriture qui évolue peu à peu vers une omniprésence de l'arabesque aux extrémités feuillues. À partir du XIII^e siècle, celle-ci occupe l'espace décoratif et son développement tend à éliminer ou à transformer les lettres pseudo-coufiques en des éléments végétaux enlacés rythmant la composition. Quelques exemplaires présentant ce type de décor sont conservés au Musée byzantin d'Athènes⁷⁶¹, mais une concentration plus importante de ces ornements particuliers a été observée en Thessalie, au Mont Athos et à Ohrid. En témoignent, notamment, plusieurs sculptures conservées dans le Pélion (fig. 86), à Verria, à Thessalonique, dans le monastère de Chilandari au Mont Athos, ainsi qu'à Sainte-Sophie d'Ohrid. Étant donné l'homogénéité stylistique présentée par cet ensemble de sculptures, on peut penser qu'elles ont probablement été exécutées par un même atelier itinérant, actif dans cette région entre 1274 et 1317⁷⁶².

Les sculpteurs byzantins ont ainsi réussi à opérer une synthèse entre diverses influences pour aboutir à la création d'un décor original⁷⁶³. Celui-ci a certainement été en partie influencé par des compositions décoratives seldjoukides transmises par les tissus de soie et les objets précieux importés d'Orient⁷⁶⁴. Ce décor sculpté caractérise principalement les édifices religieux

situés en Grèce. En revanche, ceux de Constantinople présentent une ornementation végétale de facture plus classique, qui subira l'influence génoise. Comme l'a fait remarquer Gabriel Millet, "l'École grecque n'a jamais perdu le contact avec l'art musulman" et ce type de décoration architecturale présente une large diffusion dans le Sud-Ouest des Balkans⁷⁶⁵.

∴ LES MOTIFS ANIQUES APOTROPAÏQUES

La croix constitue le motif anique le plus largement répandu sur les sculptures architecturales. À partir de la période mésobyzantine, on observe une diversification des types de croix représentés tant sur les objets que sur les peintures et sculptures monumentales. La large diffusion de la croix fleurie ou de Vie (fig. 107) est à relier aux influences issues du monde islamique qui ravivent et transforment à la fois un riche répertoire ornemental sassanide aux X^e-XI^e siècles et qui touchent non seulement la sculpture, mais aussi les tissus et les céramiques, de même que les manuscrits, les ivoires et les objets précieux orfèvrés dont les reliquaires⁷⁶⁶. Ce motif symbolique, de même que la croix bouletée (fig. 102), la croix aux branches entrelacées (fig. 95), la croix avec palmettes centripètes (fig. 102), la croix pattée, la croix à double traverse ou la croix tressée (fig. 95)⁷⁶⁷ sont sculptées en bas-relief non seulement sur les portes, au-dessus des endroits de passage ou des fenêtres, comme les linteaux ou les épistyles des *templa*, mais aussi sur les sarcophages⁷⁶⁸.

Le fait de munir le défunt de croix métalliques et de peindre des croix sur les murs intérieurs de la tombe afin de protéger celle-ci du démon était une pratique courante dès l'époque paléochrétienne⁷⁶⁹. Tant en Occident que dans l'Orient chrétien, la protection de la croix était aussi requise sur les reliures, et les frontispices des manuscrits qui constituaient des "portes d'entrée" susceptibles de laisser s'immiscer le démon⁷⁷⁰. Le caractère apotropaïque de la croix est par ailleurs souligné dans de nombreux textes et inscriptions qui la qualifient souvent de "bonne arme" contre le démon⁷⁷¹.

La succession d'arcades, surmontant généralement des palmettes et scandées par des cabochons occupés par des croix ou des rosaces, est une composition qui symbolise le paradis. Celle-ci est principalement sculptée sur les épistyles des *templa* qui sont des éléments de transition spatiale importants sur lesquels un tel décor est particulièrement approprié (fig. 78). La série d'arcades décore aussi les plaques de sarcophage sculptées aux périodes méso- et tardobyzantine et témoigne ainsi de la continuité d'une ornementation de longue tradition sur les sarcophages romains et paléochrétiens d'Asie Mineure⁷⁷². Ce motif est récurrent sur les épistyles et les tirants d'arcs des églises du Magne, dans le Sud de la Grèce⁷⁷³. On la retrouve sur les épistyles conservés en Asie Mineure et dans le Péloponnèse⁷⁷⁴, ainsi qu'à Venise et en Italie méridionale⁷⁷⁵.

Le nœud d'Hercule, dont l'origine est à chercher en Égypte, est aussi un motif apotropaïque connu depuis l'époque hellénistique, comme l'attestent notamment

plusieurs bijoux⁷⁷⁶. Ce motif conserva le même symbolisme dans l'art romain et protobyzantin. À partir du ^xe siècle, on le rencontre à Byzance, sculpté sur les *templa* (fig. 24)⁷⁷⁷, de part et d'autre des icônes despotiques (fig. 12) ou sur les sarcophages, de chaque côté de croix ou de motifs considérés comme sacrés⁷⁷⁸. Les portes en alliage cuivreux, très probablement réalisées à Constantinople, de l'église San Salvatore de Bireto à Atrani, près d'Amalfi en Italie, présentent aussi ce même motif, reproduit huit fois⁷⁷⁹. Il apparaît aussi dans les édifices figurés au sein de miniatures de manuscrits⁷⁸⁰, notamment dans le Ménologe de Basile II, ainsi que sur les installations liturgiques peintes dans certains édifices⁷⁸¹. Aux ^{xii}e-^{xiii}e siècles, le nœud d'Hercule est particulièrement répandu dans la sculpture architecturale⁷⁸², en particulier sur les colonnettes des *templa*, et on l'observe aussi sur des candélabres en bronze⁷⁸³. D'une manière générale, il est évident que l'emplacement occupé par ce type de nœud aux époques méso- et tardobyzantine illustre avec force que son caractère apotropaïque s'est maintenu.

Le nœud d'Hercule sert aussi à nouer les fûts des colonnes dans certains édifices religieux médiévaux d'Occident, comme on peut par exemple le voir sur la façade de l'église Saint-Michel à Lucques et sur le portail méridional de la cathédrale de Modène. La diffusion des miniatures, ornées de ce motif, dans les manuscrits byzantins en Italie à la période médiévale a sûrement joué un rôle dans la transmission de ce motif en Occident⁷⁸⁴.



Le motif de l'entrelacs est aussi un motif très diffusé sur les plaques (fig. 30) et les épistyles des *templa* (fig. 75, 96) ainsi que sur les pavements, les linteaux des portes ou des fenêtres des églises et, dans une moindre mesure, sur les chapiteaux (fig. 17, 91). Dans l'ensemble du monde médiéval, sa présence est récurrente à ces endroits de passage de même que sur les plaques funéraires, les reliures, les frontispices et les lettrines des manuscrits, et indique bien sa fonction apotropaïque⁷⁸⁵. Ce motif renforce le caractère abstrait et géométrique des compositions décoratives.

∴ LES REPRISES ET LES ADAPTATIONS DE COMPOSITIONS DÉCORATIVES ANCIENNES

L'inspiration du passé a toujours joué un rôle important dans les divers domaines de l'art byzantin. L'ornementation fut naturellement tributaire de l'héritage décoratif développé dans l'Antiquité gréco-romaine. Dès l'époque protobyzantine, la reprise de motifs plus anciens est clairement perceptible dans le décor architectural. Cette pratique n'est pas neuve et avait déjà cours à l'époque romaine où les emprunts à l'art grec se pratiquaient naturellement. L'observation de certains chapiteaux protobyzantins est particulièrement éloquentes à ce sujet. En témoignent notamment huit chapiteaux ioniques à imposte, datés de la fin du V^e siècle, issus de la palestre du bain-gymnase de Sardes. Leur décor, tel que l'alternance de lotus et de palmettes,

et certaines de leurs formes particulières "en L", destinées à s'adapter aux angles de la cour de la palestre, sont inspirés d'éléments architecturaux des II^e-III^e siècles⁷⁸⁶.

Les chapiteaux à double zone présentent par exemple une continuité évidente avec l'époque romaine. Elle saute aux yeux lorsque l'on compare les chapiteaux du temple de Mars Ultor à Rome (20 av. J.-C. - 2 apr. J.-C.) avec le chapiteau orné de Pégases de l'hippodrome de Constantinople : les protomés du chapiteau romain ont servi de prototypes pour ceux qui ont été sculptés sur le chapiteau de l'hippodrome. La remarquable qualité d'exécution de ce dernier reflète les intérêts dynastiques de l'époque visant à renforcer le lien architectural entre l'ancienne et la nouvelle Rome à l'endroit particulièrement symbolique que constituait l'hippodrome de Constantinople où était célébrée la victoire de l'empereur⁷⁸⁷.

D'autres sculptures architecturales réalisées durant la période augustéenne ont servi de modèles aux sculpteurs travaillant durant le règne de l'empereur Justinien. Ce retour à d'anciens modèles est très probablement une manière pour l'élite d'exprimer, par le biais de cette renaissance artistique, la promesse d'un retour à un nouvel âge d'or⁷⁸⁸. D'une manière générale, c'est durant la première moitié du VI^e siècle que la sculpture architecturale connaît un développement spectaculaire. Ses caractéristiques principales ne se limitent pas à un retour vers les formes du passé, mais font preuve également d'une grande créativité, tant dans les formes architecturales que



dans les techniques caractérisant leur mise en œuvre. Les innovations réalisées durant cette période vont demeurer décisives pour le développement ultérieur de la sculpture architecturale : de fréquents emprunts de formes et de motifs aux sculptures du VI^e siècle caractérisent en effet les sculptures des périodes méso- et tardobyzantine.

Ces emprunts sont particulièrement bien visibles sur les chapiteaux des diverses régions de l'Empire byzantin⁷⁸⁹. Il paraît normal que le chapiteau corbeille soit le réceptacle le plus répandu de motifs protobyzantins, car ce type de chapiteau est celui qui s'adapte le mieux à l'architecture des églises mésobyzantines en croix grecque inscrite. Parmi ces chapiteaux, ceux qui sont décorés d'une feuille de vigne sur chacune de leurs faces et de pommes de pin aux angles constituent des imitations d'un prototype byzantin dont trente exemplaires réalisés dans la sphère constantinopolitaine à partir du règne de l'empereur Justin I^{er} (518-527) ont été recensés⁷⁹⁰. Le modèle décoratif fourni par ce type de chapiteau a connu une série d'interprétations dues à divers sculpteurs de la période mésobyzantine⁷⁹¹. Celles-ci présentent une exécution dont la qualité varie, comme on peut le constater en comparant l'un des chapiteaux du *templon* du *katholikon* du monastère du Pantocrator à Constantinople (fig. 112) avec l'un des chapiteaux du *ciborium* de l'église de Kalambaka en Thessalie (fig. 113).

Le chapiteau corbeille couvert d'un ruban croisé formant une sorte de treillis qui semble imiter le motif de vannerie, était aussi répandu à la période protobyzantine. Bien que de tels exemplaires ne soient pas conservés à Constantinople, il est permis de supposer que ce type de chapiteau devait y exister, car on le trouve à Brousse et Daphne-Harbie (près d'Antioche)⁷⁹², ainsi qu'au Musée archéologique de Varna où le motif de treillis est limité par une alternance d'oves et de dards pointés vers le haut⁷⁹³. De tels chapiteaux sont davantage répandus dans les régions orientales de l'Empire, telles l'Égypte, la Palestine et le Nord de la Mésopotamie⁷⁹⁴.

À la période mésobyzantine, ce décor est bien connu à Constantinople, comme en témoigne un exemplaire provenant de l'église de la Chalkoprateia. L'ornementation de l'abaque de ce chapiteau composé d'une alternance de lotus et de palmettes, permet de penser que l'on a affaire à une réalisation qu'on pourrait placer au XI^e siècle plutôt qu'au IX^e siècle comme l'avait proposé Thomas Mathews, qui avait attribué ce chapiteau à la restauration de l'église de la Chalkoprateia menée durant le règne de Basile I^{er} (878-886)⁷⁹⁵. En Asie Mineure, ce type est aussi répandu durant la période médiévale⁷⁹⁶. On peut par exemple le voir sur un exemplaire conservé dans le parc municipal de Kuşadası, où le motif du treillis ponctué de trous de trépan

→ Fig. 112. (haut) Chapiteau du monastère du Pantocrator, musée Bode de Berlin.

→ Fig. 113. (bas) Chapiteau du *ciborium* de l'église de la Dormition de la Vierge à Kalambaka.

→→ Fig. 114. (haut) Chapiteau polylobé, Saints-Serge-et-Bacchus, Constantinople.

→→ Fig. 115. (bas) Chapiteau polylobé, Musée archéologique de Nicopolis.







couvre les quatre faces du chapiteau, et au Musée archéologique d'Izmir⁷⁹⁷. Bien que beaucoup moins bien conservé, un chapiteau très similaire se trouve dans le dépôt du Musée archéologique de Nessebar⁷⁹⁸.

Le chapiteau corbeille dit "à côtes de melon⁷⁹⁹", appelé aussi "chapiteau polylobé", qui est notamment utilisé dans l'église des Saints-Serge-et-Bacchus (fig. 114), connu aussi des imitations à la période mésobyzantine, certes beaucoup plus isolées que celles caractérisant les chapiteaux corbeille simples. Six exemplaires seulement peuvent en effet être considérés comme appartenant à la période mésobyzantine⁸⁰⁰ : il s'agit d'un chapiteau provenant du monastère de Tsagezi en Thessalie, d'un autre issu de la basilique C de Néa Anchialos⁸⁰¹, de deux autres entreposés dans le bas-côté sud de l'église de la Parigoritissa à Arta⁸⁰², d'un demi-chapiteau conservé au musée de Nicopolis en Épire (fig. 115)⁸⁰³ et d'un exemplaire plus éloigné du prototype provenant de Glyki en Thesprotie et conservé au Musée byzantin de Ioannina (fig. 95)⁸⁰⁴. Le chapiteau de Nicopolis présente une typologie particulièrement intéressante puisqu'il réunit les caractéristiques de chapiteaux appartenant à deux époques différentes : celles du chapiteau protobyzantin polylobé et celles du chapiteau mésobyzantin orné d'aigles⁸⁰⁵.

Les réminiscences du chapiteau corinthien présentes dans quelques exemplaires

conservés en Grèce centrale et dans le Péloponnèse démontrent la créativité dont ont fait preuve les sculpteurs dès le ^xe siècle, en s'inspirant des modèles antiques qu'ils avaient à leur disposition. L'objectif n'est pas ici de les décrire les uns après les autres mais de tenter de mettre en évidence l'originalité de certains de ces chapiteaux en les classant de manière chronologique.

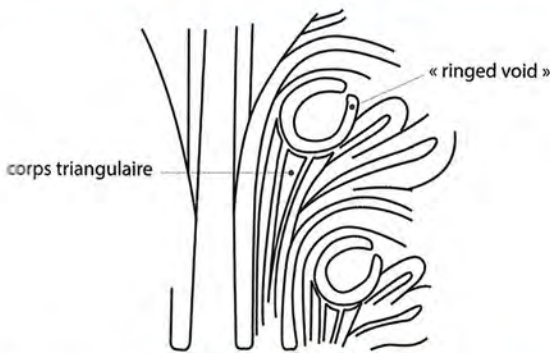
Deux chapiteaux "corinthiens" mésobyzantins soutiennent la coupole de l'église de la Vierge du monastère d'Hosios Loukas : ils sont uniques dans leur conception. À première vue, on pourrait les qualifier de relativement "classiques", puisqu'ils présentent chacun une couronne de huit feuilles d'acanthé, caractéristique répandue sur les chapiteaux corinthiens à un seul rang de feuilles d'acanthé (fig. 116)⁸⁰⁶. Néanmoins, plusieurs différences sont visibles par rapport au modèle antique qui a probablement inspiré les sculpteurs. Les tiges de chacune des feuilles d'acanthé sont flanquées de deux petites palmettes symétriques. Le rendu des feuilles d'acanthé est loin d'être identique : les feuilles d'angle apparaissent presque lisses car leurs lobes sont collés les uns aux autres, tandis que les digitations des feuilles occupant les faces du chapiteau sont finement découpées, évoquant ainsi l'acanthé finement dentelée. Chaque type de feuille se caractérise par une imitation

↗ Fig. 116. Chapiteau sud-ouest de l'église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas (face nord-ouest).

↗ Fig. 117. Schéma d'une acanthé à *ringed void*. Dessin de N. Bloch, d'après Déroche, 1987.

→ Fig. 118. Imitation médiévale d'un chapiteau corinthien, musée du monastère d'Hosios Loukas.





particulière du *ringed void*, mince anneau de pierre qui entourait l'œil de l'acanthé sur les sculptures du II^e siècle (fig. 117). Vincent Déroche a bien montré la transformation de cet élément traité "comme une pointe d'acanthé supplémentaire qui part du lobe de l'acanthé inférieur et prend la forme d'un croc qui va toucher le bord du lobe d'acanthé supérieur" sur les sculptures d'Athènes et de Grèce centrale durant l'Antiquité tardive et l'époque protobyzantine⁸⁰⁷. Sur les chapiteaux de l'église de la Vierge, ce *ringed void* poursuit la même évolution et apparaît totalement entouré par les digitations de la feuille d'acanthé qui se recourbent autour et sera ensuite complètement intégré aux extrémités de la feuille sous la forme de petits trous circulaires. Il est intéressant de constater que cette interprétation du *ringed void* va être complètement assimilée par les sculpteurs responsables du décor architectural du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas. On retrouve en effet ce détail sur les feuilles d'acanthé ornant les linteaux et les frises de cet édifice ainsi que sur les linteaux des portes de la liti et du naos de l'église de la Vierge⁸⁰⁸.

La présence de caulicoles entre les feuilles d'acanthé des deux chapiteaux de l'église de la Vierge trahit également l'imitation du décor de chapiteaux de l'époque impériale. Les volutes qui émergent verticalement de calices de ces caulicoles ont été sculptées en léger relief et occupent la partie supérieure du chapiteau. Elles entourent une rosace sculptée en haut-relief ou un cabochon orné d'une croix latine bouletée.



Il est évident que ces éléments constituent des réminiscences du bouton de l'abaque des chapiteaux corinthiens "classiques"⁸⁰⁹. Les transformations de plusieurs éléments constitutifs des chapiteaux corinthiens, comme le *ringed void*, le bouton d'abaque et les caulicoles, indiquent que les sculpteurs sont parvenus à réinterpréter des modèles de chapiteaux qu'ils avaient sous les yeux. Ceux-ci ont pu être les deux chapiteaux corinthiens datés de la fin du II^e siècle, réutilisés dans la liti de l'église de la Vierge⁸¹⁰.

Un exemplaire provenant de l'église d'Antikyra⁸¹¹, actuellement conservé dans le musée du monastère d'Hosios Loukas, présente une imitation intéressante d'un chapiteau protobyzantin (fig. 118). Le rendu des motifs sculptés est beaucoup plus plastique que sur les chapiteaux de l'église de la Vierge et fait penser aux sculptures du monastère d'Hosios Mélétiós, ce qui permet de suggérer que sa réalisation a eu lieu à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle. Il s'agit d'un chapiteau à une rangée de feuilles d'acanthé au sommet recourbé vers l'avant. L'originalité consiste à avoir inséré des palmettes en forme de cœur entre les feuilles d'acanthé et à avoir sculpté une palmette en forme de cœur flanquée de deux lotus à la partie supérieure. Le sculpteur de ce chapiteau s'est certainement inspiré d'un chapiteau composite ionique (ou théodosien) à feuilles finement dentelées, tel celui qui a été trouvé dans le monastère d'Hosios Loukas⁸¹². La forme du chapiteau protobyzantin aux angles ornés

de volutes est respectée dans ce cas-ci, alors que les chapiteaux de l'église de la Vierge sont des chapiteaux corbeille sur lesquels un décor de chapiteau corinthien a été sculpté. De plus, plusieurs éléments rappellent l'aspect des chapiteaux théodosiens, comme par exemple le sommet des feuilles d'acanthé sculpté en haut-relief et recourbé vers l'avant, la jonction des digitations fortement creusée pour créer un effet de clair-obscur, l'abaque étroit présentant un bouton médian nervuré.

Dans l'église de la Pantanassa à Mistra (XV^e siècle), trois variantes de chapiteaux corinthiens sont conservées, ce qui démontre la créativité et l'habileté des sculpteurs responsables de leur exécution. Les deux premières variantes appartiennent à la période mésobyzantine, sans qu'il soit permis d'en préciser la date puisqu'il s'agit de remplois (fig. 119, 120). L'une de ces variantes se compose d'un chapiteau présentant à la partie inférieure quatre feuilles d'acanthé situées dans les angles et orné sur chacune de ses faces d'une petite palmette flanquée de deux feuilles trilobées (fig. 119). La nervure centrale de chacune des feuilles d'acanthé est marquée par deux fines incisions, tandis que le *ringed void* est complètement séparé par une nervure des digitations de la feuille d'acanthé. Les quatre faces sont ornées d'une rosace qui constitue en fait la réminiscence du bouton d'abaque des chapiteaux corinthiens "classiques" qui a migré sur la corbeille. Le sculpteur a joué sur les différents niveaux de relief : la partie

➤ Fig. 119-120. Chapiteau "corinthien" de l'église de la Pantanassa à Mistra.







centrale de ce motif floral est entourée d'un espace concave alors que les extrémités des pétales sont sculptées en haut-relief. Deux bandeaux plats flanquent ces rosaces et se terminent dans les angles supérieurs du chapiteau par des volutes dont la partie centrale a été laissée lisse.

Les deux chapiteaux situés dans la partie occidentale de la nef nord de la même église se rattachent aussi aux chapiteaux corbeille dont le décor est inspiré des chapiteaux corinthiens (fig. 120). La partie inférieure de ce chapiteau comprend huit feuilles d'acanthé aux nervures profondément incisées présentant chacune deux réminiscences de *ringed void*. Ces feuilles sont longées par les bandeaux qui se terminent par des cercles au contour incisé évoquant les volutes aux angles supérieurs

du chapiteau. Sur sa corbeille, sont sculptées deux hélices, du sommet desquelles naît la tige sinueuse d'un quadrilobe inscrit dans un cercle qui occupe le centre du bandeau de l'abaque.

Les trois chapiteaux du portique nord (fig. 121) de la même église furent réalisés au ^{xv}^e siècle, probablement d'après le modèle des chapiteaux situés à l'intérieur de l'église⁸¹³. On retrouve en effet un style analogue à celui du décor des impostes des chapiteaux intérieurs, qui se caractérise par une ornementation végétale avec des feuilles aux lobes arrondis. La partie inférieure comporte huit feuilles d'acanthé nervurées, tandis que la partie supérieure comprend quatre feuilles d'angle et une rosette entourée de deux feuilles reliées par une même tige.

↑ Fig. 121. Chapiteau du portique nord de l'église de la Pantanassa à Mistra.

→ Fig. 122. Plaque du temple du katholikon du monastère de Vatopédi au Mont Athos.

En plus des chapiteaux, les plaques peuvent aussi présenter des compositions décoratives faisant référence à des modèles plus anciens. Tel est le cas des plaques du *templon* du *katholikon* du monastère de Vatopédi au Mont Athos (fig. 122)⁸¹⁴. Les motifs sculptés ne présentent pas beaucoup de différence avec ceux que l'on rencontre à l'époque protobyzantine, ce qui est susceptible de semer le doute lorsqu'il s'agit de préciser l'attribution chronologique de ces bas-reliefs. Le fait que cette plaque fasse partie du *templon* d'un ensemble architectural construit au X^e siècle permet de comprendre que les sculpteurs pouvaient utiliser des modèles empruntés au passé en employant différentes techniques sur une même pièce.

Certains éléments sculptés demeurent néanmoins difficiles à attribuer à la période mésobyzantine, tant les sculpteurs

présentent à cette époque une grande maîtrise des différentes techniques de mise en œuvre ainsi qu'une capacité d'imitation étonnante. Tel est par exemple le cas du linteau surmontant la porte du naos du *katholikon* du monastère de Chora (Kariye Camii)⁸¹⁵. Le rinceau de feuilles de vigne ainsi que le canthare sculpté sur ce linteau font penser aux motifs ornant les sculptures protobyzantines, ce qui a conduit à dater cette pièce du VI^e siècle. Une observation minutieuse des oiseaux indique que ceux-ci présentent un style différent des compositions ornementales en bas-relief du VI^e siècle présentant des volatiles dans une attitude figée. Or, sur le linteau de la Kariye Camii, ils sont sculptés en haut-relief dans des attitudes suggérant le mouvement, ce qui laisse penser que ce décor a été réalisé à la fin de la période byzantine⁸¹⁶.



✠ LES MOTIFS ZOOMORPHES ET LES CRÉATURES HYBRIDES

:: CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE À L'AIDE D'EXEMPLES CHOISIS

Tout comme les motifs végétaux, les motifs zoomorphes sculptés connaissent un essor certain à partir du IX^e siècle tant à Constantinople que dans ses régions proches, telle la Bulgarie⁸¹⁷ où de tels motifs sont particulièrement répandus sur les plaques-boucles médiévales. La figuration d'animaux se rencontre aussi sur de nombreux bas-reliefs conservés en Grèce, en Italie du Sud, en Sicile et en Sardaigne⁸¹⁸. Un jalon chronologique important est la date de 873-874 fournie par les inscriptions encastrées dans l'église de la Dormition de la Vierge à Skripou en Béotie. Son décor sculpté constitue le premier exemple post-iconoclaste bien daté, qui se caractérise par l'intrusion de *zodia* sculptés à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice. Des aigles aux ailes déployées, de petits lièvres et des paons flanquent les croix des plaques du *templon*, tandis que divers animaux (cervidés, lions, griffons, paons, colombes) sont sculptés sur le lit de pose des épistyles. Des oiseaux et des quadrupèdes sont présents dans les méandres des rinceaux des frises soulignant le départ des voûtes⁸¹⁹. C'est aussi le premier exemple conservé de plaques ornées de combats d'animaux encastrées dans la façade extérieure de l'édifice. L'une, encastrée dans la façade sud, est ornée de deux paons et constituait un cadran solaire. Trois autres

plaques décorées de combats d'animaux sont insérées dans l'abside centrale (fig. 5, 11). La manière de représenter ces animaux est singulière et leur identification n'est pas assurée : des lions ou des léopards présentent une tête anthropomorphe, tandis que d'autres quadrupèdes sont difficilement reconnaissables.

Parmi les motifs représentés dans le décor sculpté de l'église nord de Constantin Lips à Constantinople (Fenari Isa Camii), daté de 907, on remarque une omniprésence de l'aigle : cet oiseau de proie est sculpté sur la corniche soulignant la base de la coupole où il scande des séries de trois bouquets végétaux (fig. 14). Il orne aussi les angles des chapiteaux de meneaux de l'abside⁸²⁰. Des éléments appartenant à des aigles sculptés en très haut relief ont également été retrouvés, mais il est difficile de comprendre leur emplacement initial à l'intérieur de l'église. Certains de ces oiseaux prenaient place sur des chapiteaux, tandis que d'autres présentant une hauteur totale d'environ 70 centimètres, ornaient sans doute des plaques⁸²¹. Au centre de la corniche de l'abside, a été sculptée une composition issue du répertoire iconographique paléochrétien : deux colombes de part et d'autre de la croix inscrite dans une couronne de laurier⁸²². Étant donné son emplacement au centre de l'espace le plus sacré de l'église, l'association de ces motifs évoque la rédemption. Des paons affrontés punctuaient très probablement





le centre des trois autres bras de la croix souligné par les prolongements de cette même corniche, comme l'indique un fragment sculpté découvert lors des recherches menées dans cette église⁸²³. La place occupée par ces motifs zoomorphes montre bien qu'ils constituent des points qui attirent le regard et qui véhiculent un message lié au salut renforçant ainsi la sacralité de l'espace intérieur.

Le *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas en Phocide constitue un ensemble architectural représentatif du premier tiers du XI^e siècle, au sein duquel les motifs zoomorphes ont été sculptés à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice. Sur une plaque

encastrée dans la façade nord de l'église, au-dessus de la crypte, un couple de lions, dont l'un dévore un petit cervidé, est sculpté en haut-relief sur un fond orné d'un motif végétal en bas-relief, comportant une tige entrelacée qui se déploie à la partie supérieure et à laquelle pendent des feuilles (fig. 123). Aux extrémités de l'épistyle du *temple* de l'abside sont sculptés deux griffons (fig. 124) qui semblent garder l'entrée du sanctuaire.

Au cours des XII^e-XIII^e siècles, le décor zoomorphe connaît un essor particulier en Grèce centrale, dans le Péloponnèse et sur l'île d'Andros. Charalambos Bouras a bien mis en évidence que ces réalisations

↑ Fig. 123. Plaque avec couple de lions, *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas.





étaient à mettre en rapport avec l'activité de "l'école helladique" d'architectes et de sculpteurs, repérable dans ces régions grecques au cours de cette période⁸²⁴. Ces motifs animaliers se retrouvent généralement sur les *templa* (épistyles, chapiteaux et piliers-colonnettes), les corniches, les linteaux et, parfois, les encadrements de portes. Le développement de la technique à deux niveaux de relief dans le Sud et le Centre de la Grèce au XII^e siècle va susciter un intérêt de la part des sculpteurs pour le rendu plastique de ces motifs : ces derniers sont généralement sculptés en haut-relief, tandis que la surface située derrière eux est tapissée d'un décor végétal en très faible relief ou sculpté en champ-levé. Comme sur les céramiques de table de la même époque, ils sont représentés dans des attitudes stylisées, que l'on pourrait presque qualifier de maniérée, et dont les modèles sont à chercher dans l'art islamique (fig. 131). Un soin particulier est accordé à la réalisation de leur pelage comme on peut par exemple l'observer pour la représentation de la crinière des lions, parfois méticuleusement tressée. La concentration élevée de ces motifs à Athènes et dans sa région environnante, laisse penser que leur diffusion est liée aux nombreuses incursions arabes dont a souffert cette région au début de la période mésobyzantine et qui serait à l'origine de leur appropriation progressive par les sculpteurs byzantins.

Comme ce type de décor zoomorphe en haut-relief se détachant sur fond couvert de motifs végétaux est plutôt rare dans la capitale de l'Empire et en Asie Mineure à la même époque, il semble que ces motifs et cette technique donnant naissance à un style particulier trahissent la prise d'autonomie des ateliers de sculpteurs dans le Centre et le Sud de la Grèce. Ce développement est issu de la rencontre entre des productions réalisées par des sculpteurs formés dans l'orbite constantinopolitaine, comme en témoignent par exemple les décors sculptés du *katholikon* d'Hosios Loukas avec des équipes de sculpteurs locaux interprétant à leur manière les modèles qu'ils avaient à leur disposition. L'épistyle du *templon* de l'église de l'Archange à Messaria sur l'île d'Andros (fig. 90) montre la maîtrise de cette technique par les sculpteurs : les motifs animaliers se détachent complètement du fond sculpté en très faible relief.

À Constantinople, certaines pièces isolées de leur contexte architectural et d'autres importées à Venise après la quatrième croisade, trahissent une technique et des tendances stylistiques bien spécifiques qui sont différentes de celles présentes en Grèce centrale et dans le Péloponnèse, mais néanmoins proches de celles attribuées aux ateliers de Grèce du Nord, tel celui de Verria qui a probablement travaillé à Glyki (fig. 125). Les motifs zoomorphes, généralement accompagnés d'un décor végétal se détachent en léger relief sur un fond lisse.

↖ Fig. 124. Griffon sur l'épistyle du *templon* de l'abside du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas.

← Fig. 125. Chapiteau de Saint-Donat à Glyki conservé au Musée byzantin de Ioannina.





Une plaque de chancel biface, issue de Constantinople et conservée actuellement au musée Bode de Berlin, constitue un exemple représentatif à ce propos (fig. 126). Sa face principale est ornée d'un aigle attaquant une biche, tandis que le revers présente une composition que nous n'avons pas rencontrée ailleurs et qui paraît donc constituer un hapax : un paon perché sur un chapiteau semble narguer deux renards qui glapissent dans sa direction. Le sculpteur de cette pièce joue sur les niveaux de reliefs : la tige végétale se déploie à la fois à l'arrière, au même niveau et devant les membres des animaux représentés ; la

huppe du paon couvre une partie de la bande ornementale d'encadrement. Le soin apporté à l'exécution de l'ensemble, la perfection des détails, de même que la maîtrise dans la réalisation des différents niveaux de relief, laissent penser que cette plaque a été exécutée au XII^e siècle, comme l'a proposé Gabriele Mietke⁸²⁵. La même perfection caractérisée par une grande clarté de l'ensemble de la composition, qui apparaît comme posée sur le fond plane du relief, se retrouve sur deux plaques encastrees dans la façade sud de l'église Saint-Marc à Venise, qui ont été ramenées de Constantinople par les Vénitiens à la suite

↑ Fig. 126 a-b. Plaques bifaces décorées d'animaux, musée Bode de Berlin.





de la prise de la capitale byzantine par les Latins en 1204⁸²⁶. Le décor de l'une de ces plaques se compose de deux griffons flanquant un canthare d'où émergent une tige droite terminée par une pomme de pin et deux autres tiges sinueuses entrecroisées se déployant symétriquement et dont l'extrémité des rameaux comporte des feuilles de vigne et des palmettes (fig. 127). Les tiges, la pomme de pin, les ailes et la queue des griffons empiètent sur la bordure d'encadrement de la plaque. Le sculpteur a aussi joué sur les différents niveaux de relief : le très faible relief pour les feuilles d'acanthé stylisées à la partie inférieure de la plaque et le décor végétal de la panse et du col du canthare ; le très haut relief pour les

griffons et le canthare. Une autre plaque encastrée dans la façade sud de Saint-Marc est aussi ornée d'une composition animale symétrique – deux paons de part et d'autre d'un canthare – se détachant sur un fond lisse (fig. 128). Bien que sa réalisation soit moins maîtrisée que celle de la plaque aux griffons, son style est proche de cette dernière ainsi que de celui de la plaque du musée de Berlin (fig. 126). L'ensemble de ces plaques présentent des caractéristiques stylistiques communes qui se distinguent par une clarté de composition et une minutie dans l'exécution de détails. Ces exemples permettent de déceler une production constantino-politaine de décors zoomorphes sculptés entre le XI^e et le XII^e siècle.





↑↑ Fig. 127. Plaque décorée de paons encastrée dans la façade sud de Saint-Marc à Venise.
 ↑ Fig. 128. Plaque décorée de griffons encastrée dans la façade sud de Saint-Marc à Venise.

Si l'on compare les plaques de Venise et Berlin avec une dalle sculptée provenant de Constantinople et conservée au British Museum à Londres⁸²⁷, on s'aperçoit qu'elles présentent des analogies, tant au niveau du choix des thèmes représentés – à savoir les combats d'animaux – que de la technique utilisée par les sculpteurs, privilégiant une clarté de composition et un jeu discret sur les niveaux de relief. La perfection dans le rendu des détails, moins aboutie sur la plaque du British Museum, laisse penser que celle-ci a probablement été réalisée à une époque légèrement antérieure à celle de la plaque de Berlin.

En Bulgarie, deux plaques fragmentaires d'ambon sont ornées d'un paon et d'un griffon sculptés sur un fond lisse et encadrés d'une bordure parée de motifs végétaux (fig. 3). Ces deux plaques, conservées actuellement au Musée archéologique de Bourgas, proviennent de l'église Saint-Georges de Sozopol, située sur la côte occidentale de la mer Noire. Elles appartiennent à un des rares exemples d'ambons mésobyzantins et elles ont été datées de la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle⁸²⁸. Il est intéressant de constater que l'espace central de ces plaques, où se détachent les motifs en relief sur un fond lisse, est analogue aux exemples constantinopolitains évoqués plus haut, tandis que les motifs de palmettes de la bordure d'encadrement sont très proches de ceux qui ornent plusieurs plaques et piliers de *templa* réalisés en Grèce centrale à la même époque, caractérisés par un rendu assez plastique. Tendances stylistiques constantinopolitaines et provinciales

semblent s'être mêlées sur les vestiges de ce dispositif liturgique.

Une manière particulière de représenter les motifs animaliers caractérise les sculptures de la période tardobyzantine. Les attitudes des animaux sculptés sont désormais comparables à celles qui ornent les blasons : leur mouvement est volontairement suspendu pour accentuer leur rigidité. L'image du lion, dressé sur ses pattes arrière, se répand sur plusieurs éléments architecturaux sculptés de cette période, comme les corniches de la Pammakaristos à Constantinople (fig. 87). L'aigle bicéphale, emblème répandu sur les vêtements impériaux ou les piédestaux des empereurs à partir du XIII^e siècle, devient aussi un motif récurrent ornant plaques⁸²⁹ et chapiteaux (fig. 106)⁸³⁰.

:: DÉCRYPTAGE DU SENS ATTRIBUÉ À CERTAINS DÉCORS ZOOMORPHES

Il est délicat d'attribuer un sens précis aux motifs animaliers sculptés, car il dépend de la place qu'ils occupaient au sein du décor architectural. Or, bien souvent, les reliefs à décor zoomorphe sont conservés en dehors de leur contexte architectural initial. Comme l'essor de ces motifs semble avoir été favorisé par le mouvement iconoclaste qui, en supprimant les représentations des personnages saints, a encouragé les ornements animaliers et végétaux, les textes datés de cette période, susceptibles de faire mieux comprendre ce type de décor, sont particulièrement précieux. La lecture



du troisième Antirrétique, écrit par le patriarche Nicéphore entre 817 et 828, est donc un document intéressant car il évoque le décor zoomorphe. Ce texte a conduit à considérer ces représentations comme des ornements relevant d'une motivation qui était avant tout esthétique⁸³¹. Nicéphore insiste en effet sur la fonction décorative de ces motifs ornant des tissus : il ne faut leur accorder que le regard puisqu'ils ne sont pas les médiateurs d'une quelconque dévotion. Néanmoins, n'oublions pas que le contenu de ce texte fait avant tout référence au contexte iconoclaste. S'il est évident que les motifs animaliers ne doivent pas être considérés en tant que médiateurs d'une dévotion, comme le souligne le patriarche Nicéphore, certaines scènes zoomorphes de même que les animaux fantastiques présentent une signification particulière.

Les scènes de combats d'animaux, répandues dans l'art depuis l'époque archaïque, connaissent un essor dans les décors sculptés postérieurs à la période iconoclaste (fig. 129, 130). Ces images ornent aussi les céramiques de table (fig. 131) ainsi que les sceaux⁸³² durant la période mésobyzantine. Plusieurs savants se sont penchés sur leur signification et sur les causes possibles de leur large diffusion durant la période mésobyzantine par rapport aux époques antérieures. Selon Anastasios Orlandos, il faudrait voir dans ces combats d'animaux une lutte du bien contre le mal⁸³³. D'après Henry Maguire, ce type de motifs présentait généralement un sens allégorique fondé sur diverses sources écrites durant l'Antiquité tardive et la période

protobyzantine. Néanmoins, ces scènes pouvaient aussi présenter un sens apotropaïque. Des images d'animaux dotés d'une telle fonction sont en effet déjà connues depuis la fin de l'Antiquité⁸³⁴. La répétition de tels motifs sur les tissus⁸³⁵ et leur présence sur les mosaïques de pavement des absides⁸³⁶ ou sur les amulettes⁸³⁷ confirment leur pouvoir de protection contre le mal à la période protobyzantine.

À partir des VII^e-VIII^e siècles, s'opère un changement fondamental dans la manière dont les Byzantins considéraient et comprenaient les objets artistiques qui les entouraient. Les raisons de ce changement sont certainement à chercher dans le passage entre une manière de voir le monde héritée de l'Antiquité classique et celle qui caractérisera la période médiévale. À partir de cette époque, le message que ces représentations véhiculent s'est déjà transformé. Considérées comme réceptacles de pouvoirs protecteurs, une fonction talismanique leur est systématiquement associée, comme l'attestent plusieurs textes et traités de magie écrits durant cette période. La présence de ces scènes de combats d'animaux sur certaines sculptures, telles les plaques de chancel ou les arcs des *ciboria*, les portes, les linteaux, les pavements ou les façades des églises, ainsi que sur les sceaux et la céramique de table, semble bien confirmer cette fonction⁸³⁸.

Athanasios Semoglou propose une autre interprétation de cette catégorie de motifs. Selon lui, les combats d'animaux sculptés à la période post-iconoclaste trahiraient non pas un changement dans les





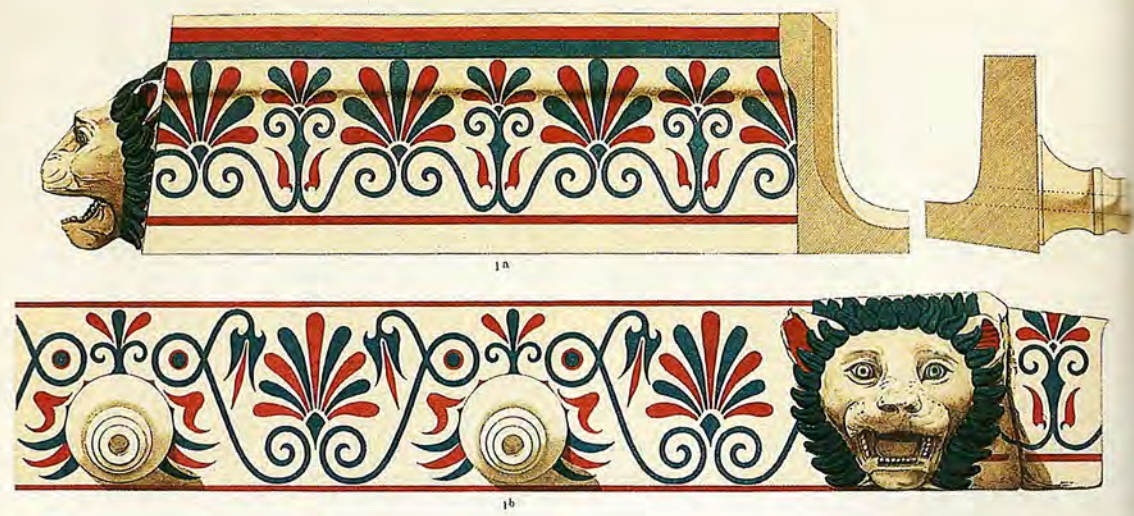
↑ Fig. 129. Combat entre un aigle et un serpent, Chios.

→ Fig. 130. Plaque avec combat entre un lion et une antilope. Athènes, Petite Métropole.



↓ Fig. 131. Coupe en céramique glaçurée issue d'une cargaison naufragée au large de l'île d'Alonissos en Grèce. D'après Papanikola-Bakirtzi, 1999, p. 123.





mentalités comme le suggère Henry Maguire, mais plutôt une évolution du sens allégorique alors attribué à ce genre de scène. Selon lui, les décors sculptés représentant des combats d'animaux situés près du sanctuaire seraient à mettre en rapport avec le message eucharistique : il fonde son argumentation sur une des homélies d'Hésychius de Jérusalem (V^e siècle) qui a trait au Verbe comme nourriture salvatrice permettant de sauver les hommes de la bestialité⁸³⁹.

L'hypothèse formulée par Henry Maguire paraît davantage convaincante que celle suggérée par Athanasios Semoglou. Les allusions à la bestialité des hommes contenues dans la V^e homélie d'Hésychius de Jérusalem semblent trop

ténues et trop éloignées dans le temps des combats d'animaux sculptés à la période mésobyzantine, pour constituer la clé d'une interprétation. En revanche, il semble plus probant que les images de combats d'animaux exprimaient non seulement la férocité, mais aussi la force des créatures représentées⁸⁴⁰. Ces sculptures étaient donc habitées du pouvoir de faire fuir toute personne susceptible de porter atteinte à ce qu'elles protégeaient. Les gargouilles en forme de tête de lion qui occupent la partie supérieure des coupoles participent à cette même stratégie⁸⁴¹ tout en rappelant des modèles antiques répandus à l'époque archaïque (fig. 13, 132). L'idée que de telles images, qu'elles soient sculptées ou non, suscitaient la crainte dans le but de protéger

↑ Fig. 132. Simas avec tête de lion du temple archaïque de l'Acropole d'Athènes.
D'après Hellmann, 2002, p. 245.

→ Fig. 133. Dalle funéraire d'Agnès de Villehardouin, musée du château de Chlemoutsi.

un lieu ou un élément particulier est aussi exprimée dans certains textes plus tardifs⁸⁴².

Si le paon ou le griffon sont répandus dans le décor des plaques de sarcophages, la présence de certains animaux plus rares suscite parfois l'interrogation. Tel est par exemple le cas des quatre salamandres sculptées sur une plaque retrouvée à Andravida, dans le Péloponnèse, qui était destinée à couvrir la dépouille d'Agnès de Villehardouin, quatrième épouse de Guillaume II de Villehardouin, prince d'Achaïe de 1246 à 1286 (fig. 133)⁸⁴³. L'analyse de la diffusion et l'étude de la signification du motif de la salamandre au cours de l'Antiquité et du Moyen Âge permettent de comprendre pourquoi elle fut associée à la personnalité franco-byzantine d'Agnès de Villehardouin et au contexte d'échanges interculturels

entre Grecs et Francs qui caractérisent le Péloponnèse au XIII^e siècle.

Comme l'indique l'inscription gravée en français sur le cadre de cette plaque funéraire, elle fut sculptée pour la princesse Agnès, fille du despote "KIUR MIKAILLE", à savoir Anne Ange Comnène, fille de Michel II, despote d'Épire et de son épouse Théodora Pétralipha. En 1258, lors de son mariage avec Guillaume II de Villehardouin, Anne avait pris le prénom d'Agnès. Ce mariage permit de sceller une alliance politique entre Francs et Byzantins : Guillaume II, à la tête de la principauté d'Achaïe depuis 1246, allait devenir par cette union l'allié du despote d'Épire, dont l'ambition était de reprendre Constantinople occupée par les Latins depuis 1204. Le choix de représenter quatre salamandres sur cette dalle funéraire



apparaît curieux, car cet amphibien était plutôt considéré comme néfaste et dangereux à Byzance : son venin provoque des vertiges et force les victimes à ramper à quatre pattes, comme on peut par exemple le lire et le voir sur l'une des miniatures du manuscrit des *Alexipharmakes* de Nicandre de Colophon daté du X^e siècle et conservé à la Bibliothèque nationale de France⁸⁴⁴. L'étude de la signification véhiculée par la salamandre durant la période médiévale permet de comprendre que la dalle funéraire d'Agnès de Villehardouin témoigne subtilement du milieu culturel franco-byzantin caractérisant le Péloponnèse durant le XIII^e siècle. Si les motifs de la croix et des paons renvoient à des décors répandus sur les plaques de sarcophages byzantins, la représentation de la salamandre est à mettre en rapport avec son invulnérabilité au feu ou, plus généralement, au Mal. Cette image fut déjà utilisée par saint Augustin pour expliquer la résurrection en citant précisément la salamandre comme preuve de la résistance de l'âme au supplice des enfers⁸⁴⁵. Les quatre salamandres de la plaque de sarcophage d'Agnès de Villehardouin permettent dès lors de déceler une influence franque qui s'intègre dans une composition byzantine structurée par l'image de la croix. En témoignent le nombre et surtout l'emplacement des salamandres qui occupent les quadrants de cette croix, à savoir l'emplacement traditionnel des abréviations christiques associées à ce motif symbolique sur les plaques de sarcophages byzantins, à savoir "Ι (ησοῦ) C X (ριστό) C ΝΙΚΑ" ("Jésus-Christ vainc").

Épirote par ses origines, mais franque par alliance, Agnès obtint pour sa dernière demeure, voire commanda, une œuvre sculptée qui illustre cette double identité, cette rencontre entre les deux cultures dont sa brève vie avait été empreinte. À ce titre, la dalle d'Andravidia, restée longtemps méconnue, n'est pas seulement une pièce archéologique hors du commun, mais également un témoignage historique de premier ordre.

:: CRÉATURES HYBRIDES ET MONSTRES

Les sculpteurs s'inspirèrent à la fois de l'art antique, de l'art perse et de l'art islamique pour reproduire des créatures hybrides dans la pierre. Sphinges, centaures, griffons, cynocéphales et simurghs ornent en effet de nombreux reliefs dont la plupart appartiennent à la période mésobyzantine. Le simurgh, sorte de chien-oiseau associé aux rois sassanides, se propagera dans l'art islamique et connaîtra une large diffusion dans l'art byzantin entre les IX^e et XI^e siècles⁸⁴⁶. En témoignent par exemple le suaire de sainte Hélène⁸⁴⁷, les peintures de l'église sous l'Arbre (Ağaç altı kilise) dans la vallée d'Ihlara en Cappadoce (fig. 134). Cet animal fantastique fait aussi partie du répertoire décoratif ornant les sceaux au X^e siècle⁸⁴⁸. Durant cette période, les relations diplomatiques entre Byzantins et Abbassides ainsi que les campagnes militaires victorieuses remportées par les Byzantins ont suscité la circulation d'objets luxueux issus du monde musulman.

Ceux-ci ont véhiculé des motifs et un style qui modèleront le langage artistique du pouvoir et des élites à Byzance⁸⁴⁹.

En sculpture, cet animal hybride présente un caractère apotropaïque évident et se retrouve à Constantinople et en Asie Mineure. Un pilier appartenant au *templon* de l'église de Sébaste en Phrygie (actuelle Selçikler) indique bien que cette créature pouvait remplir la fonction de gardien du sanctuaire⁸⁵⁰. L'emplacement des deux plaques conservées au Musée archéologique d'Istanbul sur lesquelles sont sculptées des simurghs en haut-relief n'est plus connu (fig. 135)⁸⁵¹.

Le dragon, qui se distingue du simurgh par son caractère reptilien, est aussi un motif répandu dans l'art de l'Orient chrétien et islamique au cours de la période médiévale⁸⁵². On évoquera à ce propos une ornementation marginale d'un évangélaire, daté de 1323 et issu du monastère de

Gladzor à Vayots Dzor en Arménie, qui se compose de deux têtes de dragons disposées symétriquement et semblant cracher chacun une tige feuillue, servant de support à une composition végétale à l'intérieur de laquelle les quatre évangélistes accompagnés de leurs symboles sont visibles. La composition générale et la physionomie des dragons sont néanmoins différentes sur le fragment d'arc sculpté au XIV^e siècle de l'Arap Camii à Constantinople où l'on peut apercevoir la tête d'un dragon crachant une vrille végétale. Faut-il dès lors se rallier à l'hypothèse de Siegrid Düll, selon laquelle le motif du "dragon cracheur de vrille" constituerait plutôt une réminiscence de l'art roman qui aurait été utilisée par les sculpteurs génois de Galata jusqu'au XIV^e siècle⁸⁵³ ?

Ce monstre orne en effet rarement les sculptures mésobyzantines, mais la représentation du dragon cracheur, au corps de serpent devient cependant plus fréquente



↑ Fig. 134. Peinture ornant l'église sous l'Arbre (Ağa altı kilise) en Cappadoce.

→ Fig. 135. Plaques avec simurgh, Musée archéologique d'Istanbul.





↑↑ Fig. 136. Plaques avec sphinges et griffons, Athènes, Petite Métropole.

↗ Fig. 137. Chapiteau avec centaure armé sculpté sur le temple de Saint-Démétrios, Mistra.

↑ Fig. 138. Plaque ajourée, Musée archéologique d'Istanbul.



au XIII^e siècle comme en témoignent plusieurs sculptures conservées dans le Pélion en Grèce trahissant des influences orientales probablement véhiculées par l'intermédiaire du commerce des tissus⁸⁵⁴. Plus inhabituelle se révèle être la composition des deux petits dragons ailés buvant à un cratère couronnant la baie géminée faisant partie de l'aménagement funéraire de sainte Théodora d'Arta. Il s'agit d'un relief plus tardif qui a peut-être été réalisé lorsque le territoire du Despotat d'Épire était aux

maines de la dynastie des Orsini et dont l'emplacement actuel n'est pas d'origine⁸⁵⁵.

Les êtres fabuleux se retrouvent souvent sur les plaques encastrées dans les façades des églises, comme on peut par exemple le voir sur la façade occidentale de la Petite Métropole à Athènes (fig. 136)⁸⁵⁶. Leur emplacement indique qu'ils devaient être considérés comme de bons gardiens des lieux sacrés.

Une signification analogue peut être attribuée au centaure sculpté sur le chapiteau du *templon* de la prothèse de l'église Saint-Démétrios à Mistra, où cette créature, armée d'une épée et d'un bouclier (fig. 137), semble protéger l'espace du sanctuaire. Certaines représentations des mêmes créatures peuvent être liées à des événements festifs non dénués d'humour, comme on peut par exemple le constater sur une plaque provenant de Lamia et conservée au Musée byzantin d'Athènes (fig. 188). Une plaque ajourée du Musée archéologique d'Istanbul est aussi décorée d'un centaure surmontant un combat entre un homme dénudé et une lionne (fig. 138). Ce genre de scènes composées de centaures ou de guerriers font penser à celles qui ornent les manuscrits, les coffrets en ivoire et les céramiques de tables à la période mésobyzantine⁸⁵⁷.

Il a par ailleurs été démontré que les griffons sculptés sur les façades des églises servant de mausolées aux familles royales serbes dans la seconde moitié du XIV^e et du début du XV^e siècle présentaient une signification funéraire qui reflétait un usage répandu dans les édifices mésobyzantins⁸⁵⁸.



LES REPRÉSENTATIONS ANTHROPOMORPHES

II ICÔNES ET IMAGES VOTIVES

Les icônes en marbre représentant le Christ, la Vierge ou d'autres personnages saints, ainsi que certaines scènes illustrant les grandes fêtes de l'année liturgique ont principalement été réalisées entre le ^{x^e} et le ^{xiii^e} siècle. À cette époque, le souvenir des statues des idoles païennes s'est amenuisé, mais il n'avait pas disparu, en témoignent les *Patria*, corpus de textes mi-historiques, mi-légendaires du ^{viii^e} au ^{x^e} siècle, sur Constantinople et ses origines⁸⁵⁹. Ces textes et d'autres récits historiques, tel le *De Signis* écrit par Nicéas Choniates au ^{xiii^e} siècle, rapportent la fonction talismanique, la diabolisation et les pratiques magiques dont furent l'objet ces statues constantinopolitaines durant la période médiévale⁸⁶⁰. Leur capacité oraculaire mise en place par des mécanismes secrets est sévèrement dénoncée par les auteurs chrétiens, mais le pouvoir maléfique qu'elles peuvent engendrer lorsqu'elles sont manipulées et dont l'empereur pouvait bénéficier ou pâtir, reste présent dans les mentalités⁸⁶¹. Néanmoins, la considération d'un danger suscité par la statuaire liée au monde païen des dieux qu'il ne faut pas fâcher, s'amenuise aussi car tant le christianisme que la vénération des images religieuses ne peuvent plus être remis en cause à partir de la deuxième moitié du ^{ix^e} siècle. Une attitude victorieuse envers les statues sera illustrée dans la peinture monumentale et les miniatures des manuscrits par

le thème iconographique de la chute des idoles à partir du ^{xi^e} siècle⁸⁶². Des miniatures illustrant des passages d'une homélie sur la Nativité du Christ attribuée à Jean Damascène⁸⁶³, sont aussi particulièrement intéressantes à ce sujet. Elles sont conservées dans un ménologe (codex 14) du monastère d'Esphigménou au Mont Athos, enluminé au ^{xii^e} siècle. On y aperçoit des statues masculines et féminines nues en train de parler, chanter, jouer de la musique, danser et tomber la face contre terre (fig. 139). Si ces images se rapportent à un texte religieux évoquant trois oracles annonçant la venue du Christ, elles constituent également la preuve que, du moins dans les croyances populaires médiévales, les statues en ronde-bosse étaient susceptibles de gesticuler et d'intervenir dans le monde des vivants. Ces images révèlent aussi le sens de la narration et l'imagination dont dût faire preuve le miniaturiste pour représenter des statues nues en mouvement de manière plutôt comique afin de leur soustraire toute solennité. Ces exemples montrent que souvenirs du passé antique et légendes se mêlent et sont désormais loin d'empêcher la réalisation de personnages religieux figurés en bas et en haut-relief à une époque où l'icône a trouvé sa pleine justification depuis la victoire des iconodoules en 843.

Ces images sculptées destinées à être vénérées sont généralement encastrées dans les murs des églises et sur les piliers

→ Fig. 139. Le roi Cyrus devant le temple d'Héra. Prêtre et idoles dansant (Esphigménou, cod. 14, fol. 399r, détail). D'après Pélékaniotis et al.



flanquant le sanctuaire, mais on peut aussi les trouver dans un contexte public, sur certaines places ou faisant partie de l'aménagement de fontaines ou de baptistères de monastères. La description des édifices religieux de Constantinople au ^{xv}^e siècle, rédigée par un voyageur anonyme originaire de Russie, est particulièrement instructive à ce sujet, car on y trouve la mention de plaques entourant un grand bassin en cuivre, probablement un baptistère, qui précédait l'église du monastère de Saint-Georges des Manganes : "De là, en venant du midi vers Mangana, on entre dans le couvent : devant l'église se trouve un grand bassin en cuivre surmonté d'un toit couvert de plomb, s'appuyant sur des colonnes en pierre ; ces colonnes sont reliées entre elles par des planches découpées sur lesquelles ont été sculptés les évangélistes et les apôtres⁸⁶⁴." D'après Étienne de Novgorod qui visitait Constantinople en 1349, un Christ de grandeur naturelle "qui est comme une statue" était conservé dans l'église de la Née de Basile I^{er}⁸⁶⁵.

C'est davantage avec les œuvres appartenant à la peinture monumentale qu'il convient de les comparer ces imposantes icônes⁸⁶⁶. Les sculpteurs chargés de les réaliser s'inspiraient très probablement des peintures ou des mosaïques. Il est en effet certain que la victoire du culte des images a provoqué une large éclosion de ces sujets présents dans d'autres techniques, tels les ivoires, les stéatites et les camées.

Entre le ^x^e et le ^{xiii}^e siècle, les personnages sculptés vont progressivement se détacher du fond de leur icône. Le niveau





du relief augmente au cours des siècles pour culminer à la fin du XII^e et durant le XIII^e siècle. Certaines icônes, datées du X^e siècle, présentent des personnages saints complètement intégrés à leur fond, comme en témoignent les décors figurés sculptés en champlevé et incrustés dans une matrice en marbre, retrouvés dans l'église nord de Constantin Lips. Il s'agit des plus anciens exemples conservés d'icônes réalisées suivant cette technique. L'icône représentant sainte Eudocie orante, actuellement au Musée archéologique d'Istanbul, en est un bon exemple (fig. 82)⁸⁶⁷. Au XI^e siècle, ces personnages se détachent en très faible relief du fond de ces icônes sculptées et ne dépassent généralement pas, ou alors de peu, leur cadre sculpté. En revanche, sur les icônes des XII^e-XIII^e siècles, les personnages émergent en haut-relief et tendent ainsi à se libérer de la deuxième dimension. Néanmoins, la tendance inverse s'observe à partir du XIV^e siècle et durant le XV^e siècle. Un très faible relief comportant des détails incisés caractérise en effet plusieurs icônes du Christ réalisées au XIV^e siècle (fig. 44, 152) ainsi que des icônes sculptées protégeant les tours de Galata, le quartier génois de Constantinople (fig. 49).

Des analogies iconographiques et stylistiques entre les icônes sculptées et les ivoires appartenant au "groupe Romanos" et au "groupe pictural"⁸⁶⁸ ont été observées, ce qui laisse penser que les sculpteurs

ont pu s'inspirer d'œuvres réalisées par un atelier impérial spécialisé dans les arts somptuaires⁸⁶⁹. Les objets en ivoire étaient facilement transportables et pouvaient ainsi véhiculer une ornementation dans les provinces byzantines éloignées de la capitale. Un des thèmes iconographiques les plus communs aux deux techniques est celui de la Déisis, mais il existe aussi des scènes profanes empruntées à la mythologie qui se retrouvent dans les deux médias. Des analogies plus fines dans le traitement des plis des draperies peuvent aussi être mises en lumière entre ivoires et sculptures des X^e-XI^e siècles. Si l'on compare par exemple la Vierge Hodigitria en ivoire conservée à Utrecht (fig. 140) avec la Vierge orante figurée sur une icône constantino-politaine en marbre du musée de Berlin (fig. 141), on remarque qu'elle adopte exactement la même attitude : appuyées sur leur jambe droite, elles décrivent un léger *contrapposto*, tandis que leurs vêtements présentent chacun des plis profonds et rectilignes. Le traitement des plis apparaît cependant totalement différent sur le maphorion de la Vierge de Gülhane (fig. 142) et sur celui d'un ivoire du musée de Berlin (fig. 143). Les personnages saints représentés sur ces deux œuvres se détachent en haut-relief et les nombreux plis de leurs vêtements sont sculptés de manière délicate pour souligner leurs membres en formant des incisions parallèles ou décrivant des plis en V. Ce rendu particulier visible

← Fig. 140. Plaquette en ivoire avec la Vierge Hodigitria, musée du couvent Sainte-Catherine, Utrecht.

→ Fig. 141. Icône sculptée de la Vierge orante, musée Bode de Berlin.

→→ Fig. 142. Icône sculptée de la Vierge orante dite "de Gülhane", Musée archéologique d'Istanbul.







sur l'icône sculptée de Gülhane semble indiquer que le sculpteur s'est inspiré d'un modèle appartenant au groupe dit "pictural" des ivoires réalisés durant la période macédonienne⁸⁷⁰.

La Vierge

Des icônes sculptées de la Vierge, représentée seule, accompagnée de l'Enfant ou des archanges, sont assez nombreuses par rapport à celles offrant l'image d'autres personnages saints. Parmi elles, celle de la Vierge orante, atteignant environ un à deux mètres de haut, est particulièrement répandue. Souvent retrouvés à proximité des fontaines des monastères, ces reliefs étaient dotés d'une fonction particulière : du trou percé dans les paumes de chacune des mains de la Vierge s'écoulait de l'eau, sanctifiée par le seul contact avec cette image sainte. Cette association de l'eau à l'image de la Vierge fait penser aux images peintes de la Vierge "Zoodochos Pigi" ou "source vivifiante", de sorte que certains savants ont pensé que ce type de relief la représentait ou l'annonçait⁸⁷¹. Néanmoins, ce vocable remonte seulement au XIV^e siècle et se réfère à une mosaïque qui ornait la coupole située au-dessus de l'église de Pigi à Constantinople, comme l'atteste l'ekphrasis de Nikiphoros Kallistos Xanthopoulos⁸⁷².

La fonction de ces icônes associées aux fontaines d'eau sacrée est particulièrement intéressante et renvoie aux pratiques cultuelles liées aux sources d'eaux durant

l'Antiquité. Ces usages furent encouragés par la piété populaire qui accordait ainsi aux *hagiasmata* des propriétés surnaturelles. Si les icônes en marbre représentant la Vierge sont les plus nombreuses à être parvenues jusqu'à nous, les textes nous informent qu'il existait d'autres personnages saints réalisés dans des matériaux différents qui remplissaient une fonction similaire : selon le pèlerin russe Étienne de Novgorod, il existait à Sainte-Sophie une image du Christ en mosaïque qui faisait aussi office d'*hagiasma*. "Une sainte eau sort des plaies produites par les clous dans ses pieds, et nous le baisâmes ; l'un des hiéromaines nous oignit d'huile et (nous fit boire) de cette sainte eau" relate-t-il⁸⁷³.

Néanmoins, il est difficile de savoir quand exactement les icônes sculptées représentant la Vierge prirent la fonction d'*hagiasma*. Un passage du *Livre des Cérémonies* décrivant l'acte de dévotion que l'empereur réalisait en se baignant dans la piscine d'eau sacrée du monastère de la Vierge des Blachernes à Constantinople, indique que cette fonction était déjà connue au X^e siècle. On peut y lire en effet qu'une "image en marbre de la Théotokos des saintes mains de laquelle s'écoulait l'*hagiasma*⁸⁷⁴" était appuyée contre un mur de la chapelle de saint Photinos, le long du bas-côté droit hébergeant les saintes reliques de ce monastère dédié à la Vierge. Cette eau bénite alimentait aussi la piscine sacrée qui faisait partie du même complexe architectural et qui était destinée aux immersions







que pratiquait notamment l'empereur le 15 août. Des deux églises qui composaient le sanctuaire des Blachernes, seul subsiste actuellement l'*hagiasma*, malheureusement dépourvu de son icône en marbre⁸⁷⁵.

Il est hasardeux de suivre le raisonnement d'André Grabar qui fait référence à ce même texte, mais qui en déduit qu'à cette époque, les fontaines n'étaient pas ornées de représentations sculptées de la Vierge, mais plutôt de celles de personnages mythologiques qui pourraient être des nymphes, et que ce n'est qu'au XI^e siècle, comme l'indiquent les bas-reliefs sculptés retrouvés, datés de cette époque, que la Vierge en aurait pris la place⁸⁷⁶. Andrea Paribeni se rallie à cette hypothèse, mais son argumentation laisse perplexe : selon lui, une reconversion de sculptures antiques dans un contexte chrétien grâce à l'usage de l'eau est évoquée dans certains textes hagiographiques, tel que le met en lumière un passage du martyre de saint André écrit au XI^e siècle, relatant que ce saint réussit à faire sortir de l'eau de la bouche d'une statue païenne⁸⁷⁷. Cet épisode raconte avant tout un miracle mettant en scène la sacralisation d'une statue païenne sous l'effet de l'eau, mais n'a manifestement pas trait au rôle d'*hagiasma* de cette statue.

Le passage du texte de Constantin Porphyrogénète demeure donc une source d'information importante au sujet de la fonction de ces icônes représentant la Vierge orante dont les paumes des mains sont percées. On peut néanmoins se demander

si le prototype de telles icônes était situé dans l'église des Blachernes, comme on l'a déjà suggéré⁸⁷⁸, ou s'il n'existait pas déjà des icônes dotées de la même fonction dans d'autres monastères qui auraient disparu.

À Constantinople, plusieurs icônes sculptées de la Vierge orante ou accompagnée de l'Enfant Jésus subsistent⁸⁷⁹ et offrent un assez bon état de conservation. L'exemplaire provenant de la fontaine du monastère Saint-Georges des Manganes, appelé aussi Vierge de Gülhane⁸⁸⁰, conservé au Musée archéologique d'Istanbul (fig. 142), présente des dimensions imposantes⁸⁸¹. Comme il a déjà été souligné, le traitement de son relief est proche de celui d'une icône de la Vierge conservée à Thessalonique, dont la réalisation est cependant plus aboutie (fig. 144)⁸⁸². Le volume des corps est souligné par le fin voile moulant de l'himation dont les plis retombent en chevrons, ce qui rappelle les draperies mouillées des statues hellénistiques. Les bras et, surtout, les longues cuisses se détachent nettement du fond de ces icônes monumentales. Le haut-relief qui caractérise l'exécution de la Vierge de Thessalonique, de même que ses pieds et, probablement, ses mains débordant du cadre de l'icône sont des caractéristiques qui se retrouvent sur les icônes sculptées datées du XIII^e siècle, telles celle de Makrinitza (fig. 52) ou celle du musée Bode de Berlin provenant probablement du monastère de la Vierge Péribleptos à Constantinople (fig. 145)⁸⁸³. Toutefois, de

← Fig. 144. Icône sculptée fragmentaire de la Vierge orante, Musée byzantin de Thessalonique.



l'icône de Thessalonique se dégage une sensualité étonnante : la Vierge s'appuie sur sa jambe droite, tandis que sa jambe et son pied gauches sont légèrement écartés dans une attitude qui rappelle le *contrapposto* classique. Les profonds plis de sa tunique, de même que son maphorion qui retombe asymétriquement derrière elle, qui semble collé sur le fond de la paroi, contribue à accentuer le mouvement du personnage qui se meut dans un espace tridimensionnel. Malgré l'état de conservation lacunaire de la Vierge de Gülhane, la paume de sa main droite permet de comprendre sa fonction d'*hagiasma* : sur les parois de l'orifice circulaire de 17 millimètres de diamètre, creusé au centre de la paume et traversant la plaque de part en part, les traces d'une fine couche de calcaire sont encore visibles⁸⁸⁴. Une autre icône de la Vierge orante, sculptée en bas-relief, conservée au Musée byzantin de Thessalonique et datée du XI^e siècle (fig. 146)⁸⁸⁵, présente non seulement des trous circulaires au centre des paumes des mains, mais aussi, comme l'avait bien observé et dessiné Robert Demangel, deux évidements creusés au revers et sur les tranches de la plaque, à hauteur de l'emplacement des mains. Ceux-ci suggèrent le passage de petits tuyaux d'arrivée d'eau. De plus, quatre trous de mortaise circulaires, de part et d'autre des hanches et du haut des cuisses de la Vierge, indiquent que des tenons soutenaient une vasque dans laquelle était recueillie l'eau qui jaillissait des paumes

des mains de la Vierge⁸⁸⁶. Une plaque en marbre fragmentaire conservée au musée Bode de Berlin est occupée par une Vierge orante flanquée de deux colonnettes torsadées soutenant une arcade (fig. 141)⁸⁸⁷. Elle a été retrouvée dans le monastère de la Vierge Péribleptos à Constantinople, appelé "Sulu Manastır" ("monastère comportant de l'eau"). Or, on sait que sous l'autel de l'église voisine dédiée à saint Étienne, jaillissait une source. Cette église fut rénover en 1152 par le Sébastocrator Isaac, fils d'Alexis I^{er} Comnène. Si les mains de la Vierge sculptée sur cette plaque ne sont plus conservées, les informations sur son contexte de découverte laissent penser qu'elle a pu servir d'*hagiasma*⁸⁸⁸.

Il existait aussi des icônes sculptées ne présentant pas un tel dispositif et dont la fonction semble avant tout avoir été votive. Plusieurs images en bas-relief de la Vierge orante, dont la paume des mains n'est pas percée d'orifices, le prouvent. L'une d'entre elles est conservée au Musée archéologique d'Istanbul⁸⁸⁹. Les canons trapus qui la caractérisent se retrouvent également sur une icône en calcaire du Musée archéologique de Varna en Bulgarie provenant de Slaveevo (fig. 147)⁸⁹⁰, ainsi que sur une autre icône de la Vierge orante conservée au Musée archéologique d'Istanbul⁸⁹¹. Cette dernière présente la particularité d'être biface et constitue donc un hapax dans la production des icônes sculptées. Ces trois icônes se rattachent manifestement à une production locale

→ Fig. 145. Icônes sculptées de la Vierge et de l'archange Michel, musée Bode de Berlin.









s'inspirant de modèles constantinopolitains de haute qualité. On peut les dater de la fin du ^x^e ou la première moitié du ^{xi}^e siècle. Une icône sculptée du Musée byzantin d'Athènes attribuée au ^{xi}^e siècle appartient au même groupe⁸⁹². En revanche, l'exemplaire du même type conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne offre une Vierge orante très rigide (105 × 85 centimètres) dont les plis et la ceinture ont été maladroitement sculptés. Tout porte à croire qu'il s'agit ici d'une copie d'un modèle byzantin qui semble ne pas avoir

été achevée, car les médaillons devant recevoir les inscriptions ont été laissés vides⁸⁹³.

Une curieuse icône sculptée de la Vierge orante, qualifiée de *Ponolytrias* ("Πονολύτριάς"), jadis encastrée dans la façade extérieure de la cathédrale de Serrès et aujourd'hui conservée dans un monastère de Drama, se détache en très faible relief sur un fond lisse. Cette technique est caractéristique de la fin de la période tardobyzantine et peut être rapprochée de celle qui a été utilisée pour la réalisation de l'icône d'Hosios David à Thessalonique⁸⁹⁴. Un rapprochement a été effectué entre l'épithète "*Ponolytrias*" associé à cette icône et celui de Vierge "*Lysoponos*" qui caractérise le sceau de Constantin Alopos, fonctionnaire impérial en Thrace et en Macédoine entre 1070 et 1075. Le fait que ces deux épithètes signifient la même chose ("Celle qui délivre des souffrances") induit peut-être l'existence d'un culte marial particulier dans ces régions dès la période mésobyzantine. Celui-ci a pu connaître un nouvel essor à la période tardobyzantine dont l'épithète de la Vierge de l'icône de Serrès aurait gardé la trace⁸⁹⁵.

La Vierge orante en buste, les mains ramenées devant sa poitrine, largement diffusée sur les sceaux datés du ^{xi}^e siècle, a aussi été représentée en bas-relief, comme l'atteste par exemple un médaillon en serpentine de 17,50 centimètres de diamètre, actuellement conservé au Victoria and Albert Museum de Londres. Ses dimensions

← Fig. 146. Icône sculptée de la Vierge orante, Musée byzantin de Thessalonique.

↑ Fig. 147. Vierge orante, Musée archéologique de Varna.



et sa couleur suggèrent qu'il s'agit d'un élément qui devait être incrusté dans un meuble liturgique⁸⁹⁶. L'inscription préservée sur la circonférence de ce médaillon nous livre des informations sur sa datation et son commanditaire, car elle évoque le nom de l'empereur Nicéphore III Botaneiate qui régna à Constantinople de 1078 à 1081 : "Mère de Dieu, viens en aide au pieux despote Nicéphore Botaneiate". Si l'exécution de la représentation de la Vierge est dans l'ensemble soignée, sa silhouette apparaît massive et son visage au relief accusé présente des traits dénués d'idéalisation : petits yeux, nez épaté et joues gonflées.

Des images de la Vierge orante entourée des deux archanges, soulignant son rôle d'intercesseur privilégié, telles celles qui ornent les mosaïques des églises byzantines, comme on peut par exemple l'observer dans les absides du sanctuaire de la Née Moni à Chios⁸⁹⁷, pouvaient aussi être sculptées en bas-relief. Les deux icônes monumentales de la Vierge et de l'archange Michel, conservées au musée Bode de Berlin (fig. 145) et provenant du monastère de la Vierge Péribleptos à Constantinople⁸⁹⁸, en sont un bon exemple puisqu'une image sculptée de l'archange Gabriel appartenait probablement au même ensemble. Les abréviations pour "Μήτηρ Θεού" (Mère de Dieu) sont soigneusement sculptées en relief de part et d'autre du nimbe de la Vierge, tandis que l'identification se rapportant à l'archange Michel est gravée en lettres majuscules grecques sur la bordure supérieure d'encadrement. En

raison de leur très haut relief, ces icônes sculptées ont été attribuées au dernier tiers du XIII^e siècle et ont probablement été réalisées lors de la période de restauration de ce monastère réalisée sous l'impulsion de Michel VIII Paléologue (1258-1282)⁸⁹⁹.

L'épistyle du *templon* de l'église du monastère des Blachernes à Arta en Épire présentant ces trois personnages sculptés en buste, offre une composition analogue évoquant une Déisis⁹⁰⁰. Si les opinions concordent pour ranger cet épistyle parmi les plus belles réalisations de la sculpture byzantine du Moyen Âge, sa datation ne fait toujours pas l'unanimité. Anastasios Orlandos a daté ces sculptures du XIII^e siècle et estimait qu'un sculpteur issu de la capitale byzantine était responsable de leur exécution⁹⁰¹. André Grabar a attribué cet ensemble au milieu du XIII^e siècle⁹⁰². Selon Angeliki Liveri, les sculpteurs auraient été mandés par Théodore Comnène Doukas (1215-1230)⁹⁰³. La maîtrise de la technique à deux niveaux de relief a conduit Charalambos Bouras à supposer que le sculpteur de ce *templon* était originaire de Béotie ou d'Attique et qu'il aurait réalisé cet épistyle vers le milieu du XII^e siècle⁹⁰⁴. Selon Nicholas Melvani, l'ensemble des sculptures du monastère des Blachernes daterait de la première moitié du XIII^e siècle⁹⁰⁵. Bien que ces dernières s'inscrivent résolument dans la tradition mésobyzantine, comme je l'ai déjà souligné⁹⁰⁶, la comparaison entre les anges qui y sont figurés et l'image

→ Fig. 148. Icône de la Vierge Hodigitria, Musée archéologique d'Istanbul.

sculptée d'un guerrier franc, conservée dans le même monastère (fig. 34, 35), incite à penser que cet épistyle a été réalisé sous le règne du despote Michel II d'Épire (1230-1267)⁹⁰⁷.

La Vierge en buste encastrée à l'intérieur de la chapelle absidale nord de l'église Sainte-Paraskevi à Chalkis est sculptée en très haut relief. Sa datation et son emplacement initial ont fait l'objet de plusieurs hypothèses : A. Xyngopoulos

pensait qu'elle faisait partie de l'architrave de la clôture du sanctuaire de la première phase de construction de l'église au cours de la période protobyzantine⁹⁰⁸, tandis que Jean-Pierre Sodini a proposé l'idée que ce relief constituait un élément d'arc d'*arcosolium*, de linteau ou de lunette de porte⁹⁰⁹. Le caractère plastique de cette Vierge suggère qu'elle a été réalisée lors de la transformation de l'église protobyzantine par les Dominicains au XIII^e siècle,



comme en témoignent d'autres sculptures architecturales ornant cet édifice⁹¹⁰.

Par ailleurs, des icônes de la Vierge à l'Enfant ont également été sculptées. La représentation de la Vierge Hodigitria, dont le prototype aurait été peint par saint Luc et qui était conservée au monastère "τῶν Ὁδηγῶν" (des Guides) à Constantinople, est beaucoup moins répandue sur les bas-reliefs que sur les icônes peintes ou les ivoires (fig. 140)⁹¹¹. Un exemplaire intéressant est conservé au Musée archéologique d'Istanbul et provient de la mosquée Sokullu Mehmet Pacha (fig. 148)⁹¹². Bien que la partie inférieure de cette icône sculptée ne soit plus conservée on peut supposer que la Vierge atteignait presque une taille humaine. Le caractère plastique des corps et des têtes des personnages contrastent avec leurs nimbes et la main de Dieu sortant d'une nuée qui sont gravés sur le fond de la plaque, tout comme l'abréviation christique "Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ". La Vierge à l'Enfant semble sortir du fond du relief, ce qui renforce sa présence spatiale. Sur l'encadrement de cette icône, une inscription partiellement conservée se réfère à la guérison des aveugles⁹¹³, ce qui évoque l'*hagiasma* du monastère "τῶν Ὁδηγῶν" qui était réputé soigner les aveugles.

Une imposante icône en bois de la Vierge Hodigitria en buste (130 × 80 centimètres), provenant d'Ainos (actuelle Enez en Turquie) et conservée à Alexandroupoli en Thrace, présente encore de nombreuses traces de polychromie dont plusieurs



semblent d'origine (fig. 149)⁹¹⁴. Cette icône, datée de la deuxième moitié du XIII^e siècle, est particulièrement précieuse, car elle constitue l'un des rares exemples d'images figurées sculptées sur bois parvenus jusqu'à nous.

Une icône en marbre plus grande (1,05 × 0,63 mètres), conservée au Musée byzantin d'Athènes, représente la Vierge debout sur un marchepied, tenant l'Enfant Jésus sur le bras gauche (fig. 150). En comparant cette icône sculptée avec des fresques tardobyzantines associées à des *arcosolia*, Titos Papamastorakis a réussi à démontrer sa fonction funéraire : le geste effectué par la main droite de la Vierge

➤ Fig. 149. Icône en bois représentant la Vierge Hodigitria. D'après Bakirtzis-Triandaphyllos, 1992.



devait en effet désigner le défunt qui se trouvait dans le sarcophage installé à l'origine sous cette icône⁹¹⁵. D'autres représentations sculptées du même type peuvent être associées au même contexte, telle par exemple la plaque fragmentaire datée de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle, conservée au Musée archéologique d'Istanbul et provenant de l'église sud du monastère de Constantin Lips⁹¹⁶. Le personnage fragmentaire représente très probablement la moniale Marie Palaiologue, femme lettrée peut-être apparentée à la famille impériale et auteur du poème funéraire sculpté sur cette dalle⁹¹⁷. À sa gauche, une Vierge à l'Enfant était probablement sculptée⁹¹⁸. Cette dalle funéraire constitue non seulement l'un des rares exemples sculptés de défunts à Byzance, mais aussi la seule représentation de femme lettrée en bas-relief connue pour la période tardobyzantine⁹¹⁹.

Une autre icône très fragmentaire de la Vierge à l'Enfant, conservée au Musée byzantin d'Athènes, provient du monastère de l'Olympiotissa en Thessalie (fig. 151). Seule la partie droite du buste de la Vierge subsiste ; elle tient l'Enfant Jésus dont la main droite est levée en signe de bénédiction. Il s'agit probablement d'une représentation de la Vierge Kyriotissa trônant qui faisait peut-être partie d'un aménagement funéraire⁹²⁰. Le tracé et les plis formés par les vêtements des deux personnages sont sculptés avec grand soin et l'ensemble présente une grande qualité d'exécution. Des traces de couleur rouge sont encore visibles sur le maphorion de la Vierge. Les empreintes laissées par la pointe sur le

revers du relief indiquent que cette effigie devait être encastrée dans un mur. Par sa grande qualité d'exécution, cette pièce se rattache au milieu constantinopolitain et a sans doute été exécutée durant la première moitié du XIV^e siècle, à la suite de la fondation de ce monastère par Michel Monomaque, qui fut nommé gouverneur de Thessalie en 1336 par Andronic III⁹²¹.

Une autre icône sculptée de la Vierge orante avec un médaillon de l'Enfant Jésus sur sa poitrine est conservée dans l'église de Makrinitza dans la région du Pélion en Grèce (fig. 52)⁹²². L'image de cette Vierge, qualifiée de "Oxeia Episkepsis", résulte d'une fusion entre les types iconographiques mariaux connus sous les noms de "Blachernitissa" et de "Nikopoios", et diffusés depuis le XI^e siècle au Grand Palais et au monastère de la Vierge des Blachernes à Constantinople⁹²³.

Le Christ

Les images du Christ appartenant à la période post-iconoclaste font référence au type iconographique de l'icône du Sinai présentant un Christ barbu aux cheveux longs séparés par une raie centrale et disposés de manière asymétrique de part et d'autre du visage⁹²⁴. De telles effigies du Christ sont aussi sculptées en bas-relief. Moins bien conservées que celles de la Vierge, elles sont heureusement attestées par les sources textuelles. Deux documents, l'un écrit en latin et datant de 1192, et l'autre écrit en grec en 1202, mentionnent une icône sculptée en marbre située dans l'église de la Théotokos incluse dans le





complexe palatial de la famille Botaniatès⁹²⁵. Seul le texte latin précise qu'il s'agit d'une icône représentant le Christ⁹²⁶. À Constantinople, sont conservées quatre images sculptées du Christ appartenant soit à des encadrements d'icônes monumentales (fig. 26, 29), soit à des compositions de Déisis en contexte funéraire (fig. 8, 45). Deux icônes en bas-reliefs à l'effigie du Christ présentant un bon état de conservation ont été réalisées dans des régions sous influence constantinopolitaine. L'une est conservée à Mistra, capitale du despotat de Morée qui, à partir XIV^e siècle, fut administrée par des représentants de la famille impériale constantinopolitaine des Cantacuzènes et des Paléologues. Il s'agit d'une image sculptée en faible relief, qui devait être peinte à l'origine : le Christ trônant est encadré par un arc supporté par des colonnettes nouées (fig. 152). Cette œuvre servait d'image votive dans l'église de la Vierge Péribleptos⁹²⁷. Une technique analogue, qui se caractérise par un très faible relief et de nombreuses incisions, a été utilisée pour la réalisation de l'icône du Christ Évergète, conservée au musée de Serrès, appartenant probablement à la même période (fig. 44)⁹²⁸. L'utilisation de cette technique en très faible relief ainsi que les traces de polychromie décelées trahissent l'imitation de thèmes iconographiques comparables répandus dans la peinture monumentale. Il faut aussi signaler un *tondo* représentant le Christ bénissant daté



du XIII^e siècle conservé à Gênes⁹²⁹. Bien qu'une facture byzantine ait été suggérée, il convient de rester prudent à l'égard de cette hypothèse. En effet, certains détails, telles les épaisses mèches de la chevelure et la barbe, l'absence de trous de trépan pour les pupilles et la curieuse manière de figurer les rides créées par les muscles zygomatiques, laissent penser que le sculpteur était d'origine occidentale et a copié un modèle byzantin pour réaliser ce *tondo*.

Une effigie fragmentaire du Christ en pied conservée actuellement au Musée archéologique de Sofia (fig. 153), a été retrouvée dans l'église postbyzantine Saint-Georges de Nessebar où elle avait été réutilisée⁹³⁰. Le Christ, dont la tête a disparu, est figuré debout, appuyé sur sa jambe gauche, ce qui crée un léger *contrapposto*. Il bénit de la main droite et tient l'évangile orné d'une croix latine pattée dans la main

← Fig. 150. Icône sculptée représentant la Vierge à l'Enfant, Musée byzantin d'Athènes.

↗ Fig. 151. Icône sculptée fragmentaire de la Vierge à l'Enfant, Musée byzantin d'Athènes.







gauche. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau aux plis profondément creusés qui soulignent les formes et le volume de son corps, tandis qu'un pan de son vêtement retombe sur son bras gauche. Il est chaussé de sandales et se tient sur un *suppedion* dont la surface supérieure est entièrement visible et a été représentée verticalement, sans tenir compte des lois de la perspective. Ce détail se retrouve

dans les représentations peintes du Christ, comme on en trouve sur les icônes, ainsi que dans celle de la Déisis sculptée de Saint-Marc à Venise⁹³¹. Les traces laissées par la pointe, visibles sur la surface sculptée en champlévé, indiquent qu'elle était recouverte d'un enduit coloré ou éventuellement d'incrustations de marbre. Il s'agit de la seule effigie en bas-relief du Christ connue dont le corps est détourné jusqu'au niveau du *suppedion*, ce qui en fait un élément hybride, à mi-chemin entre l'icône sculptée et la ronde-bosse. Sa fonction laisse perplexe : s'agissait-il d'une icône votive ou du personnage central appartenant à une Déisis ? Les comparaisons avec les icônes peintes et sculptées illustrant la Déisis laissent plutôt penser que le Christ appartenait à cette scène. Ce bas-relief trahit par ailleurs l'influence constantinopolitaine sur l'art qui se développe à Nessebar, l'ancienne ville de Messemvria, durant la période médiévale⁹³².

Particulièrement intéressante est l'icône sculptée inachevée du Christ en pied conservée à Thessalonique (fig. 154), qui faisait peut-être aussi partie d'une Déisis⁹³³. Le fait que cette icône a été retrouvée dans l'église Saint-Pantéléimon laisse penser qu'elle a été réalisée sur place par un atelier de sculpteurs actif à Thessalonique au début du *xiv^e* siècle.

Un bas-relief monumental du Christ (hauteur : 2,08 mètres ; largeur : 64 centimètres ; épaisseur : 9 centimètres) en marbre

← Fig. 152. Christ trônant, musée de Mistra.

↑ Fig. 153. Bas-relief fragmentaire du Christ bénissant, Musée national d'archéologie de Sofia.



est aussi conservé à Chypre. L'attitude dans laquelle a été sculpté le Christ est proche mais pas identique à celle qui caractérise le bas-relief conservé à Nessebar. De plus, la hauteur imposante de cette icône, l'aspect ridé du visage du Christ et le traitement des draperies jalonnées de larges plis sont nettement différents et trahissent le travail d'un sculpteur occidental. Le même



allongement du visage encadré de longues mèches ondulées se retrouve, par exemple, sur une tête de Christ couronné, datée aux alentours de 1295-1300 et attribuée à l'atelier de Mussy-l'Évêque, conservée au musée du Louvre⁹³⁴. Son style et sa facture trahissent dès lors une œuvre gothique de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle. Aucune indication sur la provenance de l'icône chypriote n'est connue, mais il est très probable qu'elle soit issue du portail de l'une des quatre-vingts églises de Nicosie démolies en 1567 afin de consolider les anciens remparts de la ville⁹³⁵.

Les anges

Durant la période protobyzantine, les anges occupent une place limitée sur les sculptures. Ils sont fréquemment représentés vêtus à l'antique sur les sarcophages et transmettent un message d'éternité (fig. 7). On les trouve plus rarement sur les éléments architecturaux : seuls deux chapiteaux à double zone du Musée archéologique d'Istanbul présentent chacun, dans leur partie supérieure, un ange debout, vêtu à l'antique et flanqué de protomés de griffons, tandis que les angles d'un chapiteau corbeille conservé au même endroit sont ornés d'un séraphin⁹³⁶. Sur les peintures et les icônes, les anges flanquent généralement l'image du Christ ou de la Vierge et sont aussi présents dans certaines scènes de la vie du Christ, telles que l'Annonciation, le Baptême et l'Apparition aux saintes femmes.

Fig. 154. Icône sculptée inachevée représentant le Christ en pied, Musée byzantin de Thessalonique.



Dès le Triomphe de l'Orthodoxie en 843, le rôle des anges se développe dans les décors peints figurant le Christ Tout-Puissant. La hiérarchie angélique est alors présente dans les visions des prophètes. Nombreuses sont par exemple les fresques des églises dites "archaïques" datées de la première moitié du ^x^e siècle, situées en Cappadoce qui conservent des images d'archanges, de chérubins tétramorphes et de séraphins aux côtés du Christ trônant⁹³⁷. Dans les coupoles, deux ou quatre anges portent la gloire du Christ lors de son Ascension aux cieux⁹³⁸. La présence angélique est aussi récurrente autour du Christ Pantocrator dans les décors peints des coupoles des églises méso- et tardobyzantines, comme l'attestent les textes⁹³⁹ et plusieurs peintures murales⁹⁴⁰. Il est néanmoins à noter que la représentation des anges change à partir du début du ^{xiii}^e siècle : ils commencent alors à être figurés en mouvement, tournés vers des éléments évoqués au cours de la liturgie, afin de souligner leur participation active au culte divin⁹⁴¹.

Comme l'image des anges est associée à celle du Christ Pantocrator ornant les coupoles, il n'est pas surprenant que les plus anciens exemples mésobyzantins de ce type de personnage en bas-relief prennent place sur les chapiteaux supportant la retombée de la coupole des églises en croix grecque inscrite. En témoignent par exemple les chapiteaux nord-ouest et sud-est de l'église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas, dont la construction a été datée de la fin du ^x^e siècle (fig. 155, 156). La figuration de différents types d'anges (chérubins

tétramorphes, anges à deux ailes, couronnés ou non) est particulièrement intéressante. La manière de les représenter apparaît, elle aussi, très originale : ces anges ne sont pas représentés en pied, mais l'accent est mis sur leur visage et sur leurs ailes émergeant d'un décor végétal foisonnant. Par ailleurs, les chérubins tétramorphes situés dans les parties supérieures gauches de chacun des chapiteaux sont entourés, non pas de simples couronnes ornementales⁹⁴², mais de roues de feu, évoquées dans la vision du char de Yahvé décrite par Ézéchiel : ces cercles sculptés sont en effet ornés de fins bandeaux percés de petits trous de trépan, qui évoquent les "yeux" situés sur la circonférence des roues de feu proches des chérubins⁹⁴³. Cette iconographie est tout à fait originale par rapport à celle des chapiteaux protobyzantins ornés d'anges et est à mettre en rapport avec les décors figurant la cour céleste du Christ Pantocrator, dont l'image occupe la coupole.

Des anges en buste sont aussi sculptés sur les quatre chapiteaux situés à la jonction de l'exonarthex et du *parekklesion* du monastère de Chora à Constantinople (fig. 157). Il s'agit de remplois soutenant probablement la retombée de la coupole du *katholikon* initial du monastère de Chora, qui présentait un plan en croix grecque inscrite (fig. 19, 20)⁹⁴⁴. Les quatre anges délimitaient à l'origine l'espace central du naos couvert par la coupole, tels des gardiens de l'espace céleste⁹⁴⁵. Le fait que d'autres chapiteaux ornés d'un décor similaire sont connus au cours la période méso-byzantine et que l'aspect stéréotypé et figé





de ces bustes angéliques se retrouve sur des icônes sculptées de la même époque, semble conforter cette hypothèse⁹⁴⁶.

Dans les régions périphériques du monde byzantin, telle la Géorgie, ces motifs anthropomorphes peuvent accompagner d'autres compositions figurées : des anges et des chérubins sculptés sur le chapiteau surmontant un pilier octogonal situé dans le porche sud-ouest de l'église d'Oški, datée de 958-966, sont à mettre en relation avec une Déisis présente sur les piliers couronnés par ces chapiteaux⁹⁴⁷.

Un exemple plus tardif, retrouvé non loin du monastère de la Vierge Péribleptos à Constantinople, est actuellement conservé au Metropolitan Museum of Art⁹⁴⁸. Il s'agit d'un chapiteau (hauteur : 25,4 centimètres) de colonne adossée, orné de l'archange Michel, comme nous l'indique l'inscription abrégée gravée sur l'abaque (fig. 158). Il

est sculpté en très haut relief, coiffé d'un diadème perlé et vêtu d'un *loros* gemmé. Il tient un sceptre dans sa main droite et un globe marqué d'une croix dans sa main gauche. Des similitudes techniques et décoratives existent entre ce chapiteau et l'icône sculptée de l'archange Michel conservée à Berlin (fig. 145)⁹⁴⁹. Les deux archanges sont sculptés en haut-relief, présentent les mêmes caractéristiques vestimentaires et les détails de leurs attributs sont identiques : l'extrémité supérieure de leurs sceptres est trilobée, tandis que leur globe est marqué de fines incisions horizontales et d'une croix aux extrémités arrondies. Ces analogies et le lieu où a été trouvé ce chapiteau sont autant d'indices qui laissent supposer que ces sculptures ont été réalisées dans le dernier tiers du XIII^e siècle, après la reconquête byzantine de Constantinople, par un même atelier de



sculpteurs lors de la restauration du monastère de la Vierge Péribleptos au cours du règne de Michel VIII Paléologue.

Dans la peinture monumentale, on remarque une présence accrue des anges à partir du XII^e siècle jusqu'à la période postbyzantine, notamment dans l'évolution du programme iconographique des absides dans lesquelles les anges participent désormais à la liturgie céleste comme dans la scène de la Communion des apôtres. Ils sont également présents dans certaines scènes, comme l'Annonciation, le Baptême du Christ, la Dormition de la Vierge ou le Thronè⁹⁵⁰. À partir de la même période, les anges font généralement partie des ensembles funéraires sculptés. Un bas-relief

constantinopolitain conservé au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg présente un ange nimbé, vêtu d'une tunique et d'un manteau⁹⁵¹. D'après sa forme, cette pièce prenait probablement place dans une niche qui surmontait peut-être une tombe. L'ange, dont la partie supérieure du visage n'est plus conservée, est figuré en buste. Son nimbe est perlé, de même que le col de sa tunique. Le geste qu'il effectue n'est pas courant : sa main gauche est dressée, la paume tournée vers le spectateur, tandis que sa main droite semble tenir un rouleau, peu visible à cause de la mauvaise conservation de la sculpture à cet endroit⁹⁵². Un autre détail original est visible de part et d'autre de son cou où sont représentées les

⌂ Fig. 155-156. Panagia du monastère d'Hosios Loukas, chapiteaux nord-ouest et sud-est.

↑ Fig. 157. Chapiteau avec ange en buste, Kariye Camii, Istanbul.

↗ Fig. 158. Chapiteau orné de l'archange Michel provenant du monastère de la Péribleptos à Constantinople, Metropolitan Museum of Art, New York.





attaches de ses ailes qui semblent émerger de la partie inférieure du nimbe.

Beaucoup plus répandus sont les archanges sculptés en bas-relief occupant les écoinçons des arcs appartenant à des *arcosolia*. Ils flanquent généralement le Christ ou la Vierge et forment alors une composition qui s'apparente à celle d'une Déisis (fig. 8, 45)⁹⁵³.

Bien différente des représentations angéliques évoquées ci-dessus est celle de l'archange Michel sculptée sur une dalle encastrée à l'emplacement de l'ouverture de la fenêtre supérieure de la façade sud de l'église des Blachernes à Arta : il est vêtu du costume militaire, brandit de sa main gauche une épée dont il tient le fourreau

dans sa main droite (fig. 159)⁹⁵⁴. Bien que l'on ne connaisse pas l'emplacement initial de cette dalle, l'accentuation du caractère guerrier de l'archange Michel laisse penser que sa fonction devait être apotropaïque. Il n'est donc pas impossible que ce bas-relief ait été sculpté, non seulement pour évoquer la dynastie des Anges dont étaient issus les despotes d'Épire, mais aussi pour être encastré dans la façade de l'église de la Vierge des Blachernes, qui servait de mausolée à cette famille.

Apôtres, martyrs et saints militaires

Parmi les images hagiographiques sculptées encore conservées, celles qui représentent les apôtres sont très répandues.





⌘ Fig. 159. L'archange Michel en costume militaire, *katholikon* du monastère des Blachernes, Arta.

↑ Fig. 160. Icône de saint Paul, Čepina (Bulgarie), musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg.

Les bas-reliefs des apôtres Pierre et Paul, retrouvés de part et d'autre du *templon* de l'église de la forteresse de Čepina en Bulgarie et conservées au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, peuvent être assimilés à des icônes despotiques qui devaient être fixées aux piliers flanquant le sanctuaire (fig. 160)⁹⁵⁵. Chacun de ces apôtres est vêtu à l'antique et représenté debout sous un arc supporté par des chapiteaux reposant sur des colonnettes. Ce procédé architectural de mise en valeur de la scène religieuse ou du personnage saint représenté est également largement utilisé sur les ivoires⁹⁵⁶ ainsi que sur les petites icônes en stéatite⁹⁵⁷.

Plusieurs bustes d'apôtres appartenaient à des aménagements funéraires. C'est de ce type d'installation que devait faire partie la tête, de 17,7 centimètres de haut et sculptée en très haut relief, conservée au musée Bode de Berlin (fig. 42). Elle a été retrouvée non loin de l'église du Myrélaion (Bodrum Camii) à Constantinople. Comme cette église monastique construite au *x^e* siècle a été restaurée au début du *xiv^e* siècle, la sculpture a été datée de cette dernière période⁹⁵⁸. Étant donné la forme courbe de la plaque fragmentaire de laquelle émerge ce portrait, on peut penser qu'elle appartenait à un *arcosolium*. Ce type d'aménagement funéraire sous arcade, accompagné de représentations anthropomorphes était répandu à Constantinople durant la période tardobyzantine, comme en témoignent par exemple plusieurs encadrements d'arcs datés de la fin du *xiii^e* ou du début du *xiv^e* siècle, tels celui du Musée archéologique d'Istanbul⁹⁵⁹.

et celui qui a été retrouvé dans la Fenari Isa Camii⁹⁶⁰ (fig. 39). La représentation des bustes d'apôtres ornant ces dispositifs architecturaux peut en outre être mise en relation avec des pratiques rituelles avérées. On sait en effet que l'office funéraire se terminait par une invocation en faveur de la rédemption des défunts, appelée *Theotokion*, dans laquelle était évoquée l'intercession des apôtres, des prophètes et de tous les autres saints⁹⁶¹.

La manière de sculpter ces apôtres présente des analogies, mais aussi quelques différences avec les portraits en ronde-bosse de la période protobyzantine. L'accent mis sur la zone du regard reste toujours important à la période tardobyzantine : les yeux soulignés par cernes et paupières occupent beaucoup de place par rapport aux autres traits du visage. Sur l'arc de la Fenari Isa Camii, seule la partie inférieure des pupilles des yeux des apôtres est visible, comme s'ils étaient figurés la tête légèrement baissée et regardant vers le haut (fig. 40, 47a). Ce procédé renforce à la fois l'intensité, mais aussi l'abstraction du regard. Un jeu de contraste est aussi obtenu par la juxtaposition de surfaces sculptées davantage travaillées que d'autres : les cheveux et la barbe présentent des traces d'outils bien visibles, tandis que beaucoup de soin et une grande précision caractérisent les traits du visage. De semblables détails se retrouvent sur un fragment d'arc appartenant à un *ciborium* ou à un *arcosolium*, actuellement



conservé dans l'église des saints Marie et Donat à Murano (fig. 161)⁹⁶². Les têtes des deux apôtres conservées sur cet arc, que l'on peut sans peine attribuer à Pierre et à Paul, se détachent quasi en ronde-bosse, tandis que les bustes émergent en faible relief. L'ornementation végétale préservée est typique des reliefs méso- et tardobyzantins de Constantinople. Les analogies de composition avec plusieurs arcs conservés dans la capitale byzantine laissent aussi penser qu'un sculpteur constantinopolitain a réalisé ce relief. Les liens entre Murano et Constantinople à cette époque sont susceptibles de conforter cette hypothèse : les textes nous apprennent en effet que deux prêtres de cette église (Pantaleone Guistiniani et le cardinal Morosini), furent

↑ Fig. 161. Fragment d'arc sculpté, église des Saints-Marie-et-Donat, Murano.

↗ Fig. 162. Chapiteau avec bustes d'apôtres, Musée archéologique d'Istanbul.



respectivement nommés patriarches de Constantinople en 1253 et 1332⁹⁶³. Des traces de peinture rouge et bleue indiquent par ailleurs que ce relief était peint. Le fond sur lequel se détachent les apôtres ainsi que leurs nimbes n'a pas été poli et présentent encore des traces de gradine. En revanche, l'exécution des traits de leur visage est plus soignée : l'accent est mis sur les yeux dont n'est visible que la partie inférieure de la pupille.

Cet effet de contraste rencontré sur ces sculptures donne l'impression que les visages tendent à émerger de la pierre. Ces éléments montrent que les sculpteurs constantinopolitains ont acquis à cette époque une grande maîtrise de leur art. Les traces d'outils, visibles sur les cheveux et la barbe de ces personnages, ne sont d'ailleurs pas sans évoquer certaines sculptures réalisées par Michel-Ange ou Auguste

Rodin, sur lesquelles on peut observer des effets analogues dans le rendu de la matière.

Des bustes d'apôtres étaient aussi sculptés sur les consoles ou les chapiteaux au cours de la même période. De tels exemples se trouvent à Constantinople, comme en témoignent les consoles du *katholikon* du monastère de Chora (fig. 29) et le chapiteau de la crypte du parekklesion de la Pammakaristos conservé au Musée archéologique d'Istanbul (fig. 162). Celui-ci présente un traitement rudimentaire des personnages sculptés : les proportions du haut du buste ne sont pas harmonieuses, les têtes tendent à un allongement excessif, les nimbes ne présentent pas une forme exactement circulaire, des traces de fine gradine sont présentes sur l'ensemble de la surface.

Hormis les apôtres, d'autres saints ont été sculptés : des bas-reliefs représentant Damien, Samson et sans doute un saint évêque sont conservés au Musée archéologique d'Istanbul⁹⁶⁴. L'une de ces icônes, sculptée en champlevé, comporte encore une inscription qui atteste son rôle d'ex-voto : "Seigneur, aide ton serviteur le moine Paul"⁹⁶⁵. Signalons aussi un rare témoignage de petite icône (40 × 25 centimètres) sculptée dans le marbre vert de Thessalie figurant saint Démétrios, qui est encastree dans le monastère de Xeropotamos au Mont Athos⁹⁶⁶.

Une plus grande icône en marbre d'Hosios David orant, vêtu comme un moine (fig. 43), fait partie de la collection d'icônes sculptées retrouvées à Thessalonique⁹⁶⁷. La technique en très faible relief et les nombreux plis parsemant le vêtement d'Hosios



David font penser au rendu des icônes du Christ conservées à Mistra et à Serrès (fig. 44, 152), ce qui tend à dater cette œuvre des XIII^e-XIV^e siècles. Une technique analogue, caractérisée par un très bas relief laissant émerger les silhouettes des personnages sans modelé, aux vêtements rainurés, a été utilisée pour la réalisation de deux plaques, conservées au Musée archéologique d'Istanbul figurant la Vierge à l'Enfant flanquée de deux saints⁹⁶⁸. L'une, montrant la Vierge entourée d'un saint évêque et d'un moine⁹⁶⁹, a été trouvée parmi les vestiges d'une tour dans le quartier de Galata à Constantinople (fig. 49). Cette plaque était manifestement encastrée dans la tour Saint-Barthélemy et peut être datée de 1442. L'insertion de dalles figurant des saints dans les enceintes des villes est une pratique répandue dans les cités médiévales d'Italie. Lors de leur installation dans le quartier de Galata à Constantinople, les Génois vont introduire cette coutume qui leur permet d'affirmer leur domination commerciale et aussi celle de l'Église catholique⁹⁷⁰. Le type de la Vierge debout, le corps déhanché vers la droite et la tête inclinée vers son épaule droite, est inspiré des "Schöne Madonnen" de l'art médiéval occidental⁹⁷¹. De part et d'autre, on reconnaît saint Nicolas et saint Antoine. Il s'agit très probablement des saints patrons du seigneur génois Nicolas Antoine Spinola. Celui-ci avait fait construire cette tour, comme l'indique une inscription gravée sur une pierre réutilisée dans une maison située non loin de l'endroit où a été retrouvée la plaque sculptée⁹⁷². Les traces

de couleur rouge anciennes, visibles sur le fond de cette plaque, indiquent qu'elle devait être peinte. La peinture devait en effet être essentielle pour rehausser le relief à peine esquissé de ces figures et notamment des visages. Comme l'avait remarqué Gustave Mendel : "c'est, à dire vrai, moins un relief peint qu'une peinture en relief"⁹⁷³. L'autre dalle, brisée à gauche, provient de la tour Sainte-Marie dont la construction a été terminée par le successeur de Spinola en 1443. Elle présente la Vierge dans la même attitude, entourée de deux saints. Le traitement de ce relief est moins détaillé que sur le précédent, comme on peut l'observer dans le rendu du capuchon du saint moine et celui du maphorion de la Vierge. La plaque retrouvée non loin de la tour Saint-Barthélemy a probablement servi de modèle au sculpteur de la dalle de la tour Sainte-Marie. Ce dernier travaillait peut-être dans le même atelier que celui qui avait réalisé son prototype⁹⁷⁴.

La présence de couleurs rehaussant ces dalles sculptées apparente ces œuvres à des réalisations appartenant au domaine de la peinture monumentale. Couleurs et bas-relief se mêlent ainsi sur deux icônes en proto-majolique encastrées dans la façade extérieure orientale de l'église Saint-Basile d'Arta⁹⁷⁵ : l'une d'entre elles figure la Crucifixion (fig. 175), tandis que sur l'autre, on aperçoit les trois hiérarques, à savoir Grégoire de Nazianze, Basile de Césarée et Jean Chrysostome (fig. 60). La raideur de leurs attitudes fait penser à celle qui caractérise les saints des dalles génoises de Constantinople (fig. 49). Bien



qu'elles soient réalisées dans des techniques différentes, ces œuvres offrent un mélange d'influences occidentales et byzantines caractéristique des régions de l'Empire byzantin colonisées par les Latins. La datation de ces icônes demeure difficile à établir : d'abord attribuées au XIV^e ou au début du XV^e siècle⁹⁷⁶, elles ont été plus récemment datées la fin du XIII^e siècle⁹⁷⁷.

Parmi les icônes sculptées encore conservées, très rares sont celles représentant des personnages hagiographiques féminins. Le bas-relief fragmentaire provenant du quartier des Manganes à Constantinople, sur lequel on reconnaît le visage d'une femme portant le maphorion, a pu être identifié à celui de sainte Euphémie, grâce à une inscription⁹⁷⁸. Elle était figurée dans la position de l'orante et son effigie a dû être réalisée dans le courant du XII^e siècle.

Les saints militaires constituent la catégorie de personnages hagiographiques la plus largement représentée parmi les sculptures encore conservées jusqu'à nous. Leur effigie est généralement sculptée sur des chapiteaux ou sur des plaques et plus rarement sur des linteaux. Ils sont principalement représentés en buste sur les chapiteaux ou à cheval sur les plaques et les linteaux ; leur figuration en pied étant plus répandue dans la peinture monumentale ainsi que sur les ivoires, les stéatites, les icônes orfèvrées et les encolpia⁹⁷⁹. Néanmoins, plusieurs grandes icônes en bois de saints militaires proviennent de la région de Kastoria et d'Ohrid. L'une d'elles représente saint Georges debout et atteint 2,90 mètres de haut, tandis que la saillie du

relief s'élève à 22 centimètres. Elle a été réalisée à la fin du XIII^e siècle et est conservée dans l'église Saint-Georges de Gallista⁹⁸⁰ (fig. 63). Le fait qu'elle occupe encore une niche du mur méridional de l'église, près de l'iconostase, laisse penser que des icônes monumentales en relief présentaient une fonction votive analogue aux icônes monumentales peintes⁹⁸¹. Bien que moins imposante, la belle icône représentant saint Clément (hauteur : 1,40 mètre), conservée dans l'église homonyme à Ohrid⁹⁸², montre que l'art de sculpter le bois en haut-relief était manifestement parfaitement maîtrisé par les sculpteurs travaillant dans cette région au début du XIV^e siècle (fig. 36).

Les icônes en bois étaient généralement rehaussées de peinture, comme l'atteste encore celle du Musée byzantin d'Athènes (109 × 72 centimètres) issue de la même région et datée de la fin du XIII^e siècle : saint Georges, tourné de trois-quarts vers le Christ, est sculpté en haut-relief, tandis que les scènes de sa vie sont peintes sur son cadre (fig. 62)⁹⁸³. Une composition analogue représentant saint Georges de face est sculptée dans le même matériau sur une icône aux dimensions similaires provenant de Kiev et conservée au musée de l'Ermitage⁹⁸⁴.

Les icônes sculptées des saints militaires trônant sont beaucoup plus rares⁹⁸⁵. Celle de saint Démétrios assis sur un siège curule et prêt à sortir l'épée de son fourreau, qui est encadrée dans la façade occidentale de Saint-Marc à Venise, demeure une exception (fig. 163)⁹⁸⁶. Sa qualité d'exécution est remarquable et son style présente un



savant équilibre entre raffinement constantinopolitain et réalisme vénitien. Il n'est pas exclu, comme l'a suggéré Henry Maguire, que cette icône ait été réalisée durant la première moitié du XIII^e siècle par un sculpteur vénitien talentueux réceptif aux modèles byzantins⁹⁸⁷. Le bas-relief de saint Georges représenté dans la même position, tirant l'épée de son fourreau (fig. 164), en serait une imitation réalisée par un sculpteur vénitien⁹⁸⁸.

Le fait que saint Démétrios a été représenté trônant sur l'icône sculptée de Saint-Marc n'est probablement pas un hasard, car on sait qu'une mosaïque figurait déjà ce saint dans la même position au VII^e siècle, dans l'église dédiée au saint patron de la ville de Thessalonique. Cette iconographie particulière laisse penser que saint Démétrios se serait peu à peu substitué au protecteur païen de la ville, le Cabire⁹⁸⁹. Durant l'Antiquité, certains empereurs avaient en effet accepté de se faire représenter sous les traits de cette divinité. L'iconographie impériale du protecteur de Thessalonique se serait ainsi perpétuée jusqu'à l'époque chrétienne, ce qui aurait contribué au processus de création de l'iconographie de saint Démétrios trônant. Cette image semble donc surtout liée au personnage de Démétrios, car, hormis l'exemple vénitien, l'iconographie des autres saints militaires trônant se rencontre seulement sur les icônes à partir de l'époque tardobyzantine.

Plusieurs plaques sculptées en bas-relief sont décorées de saints cavaliers, thème répandu dans la peinture monumentale à partir du X^e siècle, qui est particulièrement



apprécié dans les régions orientales et nord-orientales de l'Empire. Avec l'arrivée des croisés, ce sujet, et plus particulièrement l'image de saint Georges à cheval, va connaître un essor important dans la peinture monumentale et sur les icônes⁹⁹⁰. Le thème des saints cavaliers présente néanmoins une signification plus apotropaïque que votive, déjà mise en évidence pour le décor peint⁹⁹¹ et celui des portes en bois, telle celle de Saint-Nicolas d'Ohrid (fig. 65)⁹⁹², qui se voit renforcée dans les reliefs qui prenaient place sur les façades extérieures des églises. En témoignent par exemple les figures équestres victorieuses sur leurs ennemis des saints Serge, Théodore et Georges, sculptées sur les murs



extérieurs de l'église d'Aght'amar (premier tiers du ^{x^e} siècle)⁹⁹³, et celles des saints Georges et Théodore figurées sur l'encadrement de la fenêtre orientale de l'église de Joisubani en Géorgie (^{x^e} siècle)⁹⁹⁴.

Les deux dalles en schiste rouge ornées de saints cavaliers étaient, elles aussi, encastrées dans l'église Saint-Michel de Kiev datée du début du ^{xii^e} siècle. L'une d'elles montre un saint cavalier terrassant un personnage allongé sur le sol : cette scène, reproduite aussi sur les icônes et les miniatures des manuscrits et sur les icônes, peut être identifiée soit à saint Georges massacrant Dioclétien, soit à saint Mercure

tuant Julien l'Apostat⁹⁹⁵. Signalons à ce propos que ce dernier thème iconographique se retrouve dans divers domaines de l'art byzantin : une icône conservée au monastère Sainte-Catherine au mont Sinaï et certaines miniatures de manuscrits coptes des ^{ix^e}-^{xi^e} siècles illustrent clairement ce combat victorieux⁹⁹⁶. Au ^{xiii^e} siècle, l'image de celui-ci est peinte dans les églises des monastères coptes⁹⁹⁷ ainsi qu'à la cathédrale de Faras au Soudan⁹⁹⁸. Bien que plus largement diffusée dans les provinces orientales de l'Empire byzantin, cette scène apparaît aussi sur une miniature (fol. 409v) des Homélies de Grégoire de Nazianze, manuscrit copié à Constantinople entre 880 et 886 pour l'empereur Basile I^{er}⁹⁹⁹.

Par ailleurs, en Géorgie, plusieurs bas-reliefs datés des ^{x^e}-^{xi^e} siècles représentent saint Georges tuant un homme, souvent explicitement identifié à Dioclétien¹⁰⁰⁰. Cette image paraît refléter une tradition locale issue des traductions de la *Vie* de saint Georges en géorgien dans lesquelles ce saint symbolise le Christianisme, tandis que Dioclétien est désigné comme le dragon de l'Enfer¹⁰⁰¹. La même scène montrant l'empereur Dioclétien terrassé par saint Georges est aussi peinte sur l'un des deux volets d'un triptyque, daté des ^{ix^e}-^{x^e} siècles, conservé au monastère Sainte-Catherine au Sinaï¹⁰⁰². Cette iconographie pourrait s'expliquer par la présence de moines géorgiens au Sinaï étant donné que cette même scène orne plusieurs icônes géorgiennes¹⁰⁰³. Une représentation légèrement différente est visible



sur une plaque attribuée au XIII^e siècle, mais qui pourrait être plus récente, provenant d'Amasya (ancienne Amasée du Pont) en Turquie : ici, il s'agit de deux saints cavaliers vêtus à l'orientale et disposés symétriquement terrassant un homme allongé par terre (fig. 165). Le lieu de trouvaille de ce relief ainsi que sa datation plus tardive indiquent que l'on a probablement affaire à une réinterprétation seldjoukide d'un modèle plus ancien.

Ces exemples montrent bien que ce type de représentation a connu un succès certain dans les régions limitrophes de l'Empire byzantin qui étaient soumises aux envahisseurs. Il est intéressant de constater que cette image connaît une diffusion particulière en Égypte où elle participe à

l'affirmation de l'identité copte. En Géorgie, l'image de saint Georges tuant Dioclétien est aussi liée à l'identité géorgienne, comme en témoigne la tradition hagiographique locale. De plus, l'ennemi vaincu, bien qu'identifié à Dioclétien, présente les vêtements et les attributs de l'empereur byzantin à partir du X^e siècle, ce qui pourrait refléter les dissensions existant entre Byzance et la Géorgie à la même époque¹⁰⁰⁴. Dans cette même région, des plaques appartenant à des *templa* pouvaient être ornées de saints cavaliers, ce qui atteste le rôle apotropaïque véhiculé par cette scène exaltant la victoire. Un exemple assez bien conservé est la plaque du *templeon* de l'église d'Urt^{xvi} représentant David à cheval brandissant la tête décapitée de Goliath au sommet sa lance¹⁰⁰⁵.



À partir du XII^e et jusqu'au XIV^e siècle, à l'époque des croisades qui mènera à la conquête latine de Constantinople et lors de l'avancée des Turcs, le rôle protecteur des saints militaires est particulièrement mis en évidence dans le décor peint intérieur des églises¹⁰⁰⁶. C'est aussi à cette époque que leur image sculptée va s'introduire dans l'espace intérieur des édifices religieux, comme en témoignent les chapiteaux issus de diverses églises de Constantinople datées des XIII^e-XIV^e siècles. Sur ces chapiteaux, ces saints personnages sont sculptés en buste, en haut-relief et sont vêtus de la cuirasse couverte par la chlamyde. Ils tiennent généralement une épée ou le fourreau d'une épée dans l'une de leurs mains, tandis que l'autre esquisse un geste de vénération. Ils peuvent aussi tenir deux armes ou une arme et un bouclier. Leur nimbe et la partie supérieure de leur visage se superposent au bandeau de l'abaque du chapiteau en la cachant en partie, ce qui permet de renforcer leur présence et de suggérer leur invincibilité.

La hauteur du chapiteau conservé au Musée archéologique d'Istanbul¹⁰⁰⁷ s'élève à 34 centimètres et suggère qu'ils appartenaient à une installation liturgique, tel un *templon*, ou un *ciborium*. Une fonction analogue devait être remplie par le chapiteau issu de Constantinople conservé au musée de Cluny à Paris, comme le suggèrent ses dimensions (hauteur : 41 centimètres ; largeur : 26 centimètres). Ces deux chapiteaux présentent chacun trois faces ornées de bustes de saints

militaires et une face décorée d'une croix qui a pu à l'origine être placée du côté du sanctuaire, si l'on restitue leur emplacement au sein d'un *templon*¹⁰⁰⁸. Les trois autres côtés du chapiteau étaient protégés par les images sculptées des saints militaires faisant figure de gardiens de l'espace sacré. Les chapiteaux d'Istanbul et du musée de Cluny sont très proches, tant par leur décor sculpté que par la technique d'exécution. Ces similitudes invitent à suggérer qu'ils ont pu être réalisés par un même atelier de sculpteurs. Leurs dimensions différentes ne permettent toutefois pas de se rattacher à l'hypothèse formulée par André Grabar qui avait suggéré qu'ils appartenaient au même ensemble architectural¹⁰⁰⁹.

Les deux chapiteaux appartenant à l'aménagement funéraire situé contre le mur nord de l'esonarthex de l'église du monastère de Chora (fig. 166), datés du second quart du XIV^e siècle, sont ornés sur leurs trois faces visibles de bustes de saints dont quatre sont des militaires¹⁰¹⁰. Ceux-ci occupent les deux faces opposées du chapiteau, tandis que la face principale présente un personnage central tenant un rouleau, identifié à saint Jean-Baptiste. La place réservée à ces saints militaires rappelle celle qu'occupent leurs homologues peints de part et d'autre des *arcosolia* datés de l'époque des Paléologues, tels ceux situés dans le monastère de Constantin Lips¹⁰¹¹. Si le commanditaire a ordonné de placer ces personnages à ces endroits précis, c'est certainement pour mettre en évidence la





fonction de ces saints soldats qui était de garder et de protéger l'espace de la tombe.

Seule une inscription permet d'identifier l'un des saints militaires sculpté sur les chapiteaux de l'ésonarthex de la Kariye Camii : il s'agit de saint Démétrios (fig. 166) qui est ici représenté en tant que saint patron du despote Démétrios Palaiologue, fils cadet de l'empereur Andronic II, figuré aux côtés de son épouse sur la mosaïque qui surmontait son sarcophage. Les visages des saints sculptés sur ces chapiteaux sont tous détruits à l'exception de celui de Démétrios. Ce visage est extrêmement soigné, tandis que le vêtement du personnage et ses armes sont très détaillés¹⁰¹². L'ensemble de cette figure se détache presque en ronde-bosse sur la face du chapiteau, ce qui permet d'admirer la compétence du sculpteur

responsable de son exécution. De plus, comme la tête et le nimbe de ce saint recouvre la moulure de l'abaque du chapiteau, on a l'impression qu'il prend vie en se superposant à un élément architectural dont il n'a plus l'air de faire partie.

*Saints empereurs,
saintes impératrices
et souverains bibliques*

L'icône sculptée la mieux conservée représentant une impératrice est assurément celle de l'impératrice Eudocie orante, conservée au Musée archéologique d'Istanbul (fig. 82). Bien que sa sainteté ait été mise en doute¹⁰¹³, il me paraît plus juste de l'identifier à l'impératrice du ^ve siècle, épouse de Théodose II, qui fut vénérée à Constantinople au ^xe siècle, comme l'atteste

↑ Fig. 166. Chapiteau avec saint Démétrios, Kariye Camii, Istanbul.

la mention de la célébration de son culte dans le synaxaire de Constantinople à la date du 13 août¹⁰¹⁴, et non d'Eudocie Baiane, troisième épouse de l'empereur Léon VI¹⁰¹⁵.

L'image sculptée de Constantin et Hélène se rencontre rarement. Leur représentation en bas-relief, de part et d'autre d'une croix latine qu'ils tiennent chacun d'une main (fig. 167)¹⁰¹⁶, fait penser aux images analogues peintes dans les églises mésobyzantines, telle par exemple celle de la Panagia Phorbiotissa d'Asinou à Chypre (fig. 168). Le caractère apotropaïque de plus en plus marqué que va acquérir cette scène au cours du temps encouragera la production de petites icônes en métal (ou plus rarement en marbre) ornée de cette effigie dont plusieurs ont encore été produites aux XIX^e et XX^e siècles¹⁰¹⁷.

La plaque de la tombe de sainte Théodora à Arta, représente une femme vêtue en impératrice dont l'identification a été controversée. D'après Anastasios Orlandos, André Grabar, Théocharis Pazaras et Myrtali Acheimastou-Potamianou¹⁰¹⁸, il s'agirait de Théodora Pétraliphaina, épouse du despote Michel II d'Épire, entourée de deux anges et accompagnée de son fils, Nicéphore. Selon Branislav Čvetković et à sa suite Nicholas Melvani¹⁰¹⁹, ces personnages représenteraient Anne Cantacuzène, la belle-fille de Théodora, avec son fils, le despote Thomas. Néanmoins, comme l'a démontré Myrtali Acheimastou-Potamianou, la mise en valeur de la figure féminine sculptée en bas-relief est plutôt à mettre en rapport avec les événements rapportés par le moine Job dans la *Vita* de

Théodora, devenue sainte après avoir été abandonnée par le despote Michel II et avoir mis au monde son fils Nicéphore lors de son errance dans les environs d'Arta¹⁰²⁰. Se rendant compte de son erreur, le despote quitta la femme qui l'avait éconduit et rappela Théodora. Celle-ci fonda notamment le monastère Saint-Georges à Arta qui prit son nom à sa mort vers 1270. Nicéphore a probablement ordonné la réalisation de cette plaque durant la fin du dernier tiers du XIII^e siècle. À cette époque, les despotes d'Épire continuaient à se considérer comme les héritiers de Byzance qui avaient rivalisé de près avec Michel VIII Paléologue pour reconquérir la capitale byzantine gouvernée par les Latins depuis 1204. La parure impériale ostentatoire de Théodora et de Nicéphore sur cette plaque sculptée se fait aussi l'écho de ces événements. Comme l'avait souligné André Grabar, ces reliefs qu'il datait du milieu du XIII^e siècle, "porte manifestement l'empreinte d'un métier provincial"¹⁰²¹. L'observation de l'ensemble trahit en effet plusieurs maladroites du sculpteur. Les traits des visages des personnages, de même que certains détails, telles les ailes et la chevelure des anges qui ne portent pas le costume impérial comme c'est normalement l'usage à partir de la période post-iconoclaste à Byzance, suggèrent une imitation des sculptures de l'arc nord de l'église de la Parigoritissa d'Arta attribuées à un atelier de sculpteurs d'Italie du Sud (fig. 31, 178)¹⁰²².

Le Musée archéologique d'Istanbul conserve deux bas-reliefs représentant un personnage en buste déroulant un rouleau







⌘ Fig. 167. Plaque avec Constantin et Hélène, Musée archéologique de Kütahya (Turquie).

↑ Fig. 168. Peinture de Constantin et Hélène, Panagia Phorbiotissa à Asinou (Chypre).



↑ Fig. 169. Roi biblique, Musée archéologique d'Istanbul.

et coiffé d'un couvre-chef ressemblant à un kamelaukion qui a été identifié à un souverain biblique, David ou Salomon (fig. 169)¹⁰²³. L'un de ces personnages a été sculpté sur un bloc en marbre de Proconnèse réutilisé (hauteur : 37,50 centimètres ; largeur : 26 centimètres ; épaisseur : 9 centimètres), tandis que l'autre occupe une face d'un chapiteau (hauteur : 30,50 centimètres ; 27 × 20 centimètres) orné de motifs végétaux. L'exécution en haut-relief de ces deux représentations est similaire et fait songer à la technique mise en œuvre pour les icônes figurées des XIII^e-XIV^e siècles (fig. 145).

La Déisis

L'une des principales scènes votives sculptées est la Déisis. Cette composition, largement répandue à partir du X^e siècle sur les objets liturgiques, tels les triptyques ou autres objets en ivoire (fig. 143)¹⁰²⁴, les croix processionnelles ou les calices¹⁰²⁵, est également sculptée sur les épistyles des *templa* à la même époque. Il semble que le retour aux images après la crise iconoclaste ait encouragé ce type de représentation. La fonction de relais assumée par la Vierge et saint Jean-Baptiste permettant d'accéder au domaine du sacré est particulièrement explicite dans la représentation de la Déisis. De plus, un texte important, le quatrième acte du concile de Nicée II (787), évoque déjà l'efficacité de l'intercession de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, des archanges et des autres saints¹⁰²⁶. Cette image a suscité deux interprétations qui se recoupent : les historiens de l'art qui en ont étudié le sens ont proposé d'y voir une

demande d'intercession envers Dieu ou un témoignage de son caractère divin¹⁰²⁷. Cette image fait référence à la prière d'intercession du rituel orthodoxe qui s'adresse aux défunts et aux vivants, parmi lesquels l'empereur figure en première position¹⁰²⁸. La composition même de cette représentation et les emplacements qu'elle occupe sont cependant tellement variés qu'il est impossible de proposer une interprétation univoque du message qu'elle transmet. C'est particulièrement vrai pour les périodes méso- et tardobyzantine, durant lesquelles une image du Christ ou de la Vierge flanquée des deux archanges peut se rattacher aux compositions regroupées sous le nom de Déisis. Cette scène ne s'est en effet pas toujours limitée, tant à la période protobyzantine qu'aux périodes ultérieures, au Trimorphon, même si cette forme est la plus répandue¹⁰²⁹. À partir du XII^e siècle, des icônes monumentales peintes s'immiscent dans la Déisis, comme on peut l'observer à Saint-Georges à Kurbinovo, près d'Ohrid et dans l'église du monastère de Lagoudera à Chypre¹⁰³⁰. Des icônes sculptées du Christ, de la Vierge ou de saint Jean-Baptiste devaient ainsi certainement côtoyer d'autres figures hagiographiques peintes dans les églises.

*Les épistyles des *templa**

L'emplacement de la Déisis, à la lisière du sanctuaire, était symbolique et bien visible pour les fidèles rassemblés dans le naos. Sculptée au centre des épistyles des *templa*, elle signalait la limite de l'espace sacré¹⁰³¹. Un texte tardif écrit par



Syméon de Thessalonique, prélat et écrivain religieux du premier tiers du ^{xv}^e siècle, éclaire le sens de cette image placée à cet endroit précis constituant une partition symbolique de l'église¹⁰³². Cet auteur indique bien que le *templon* matérialise la limite entre le monde sensible et le monde intelligible. Le passage entre ces deux mondes n'est possible que par l'intercession de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, des anges, des apôtres et des autres saints qui sont représentés sur cette barrière symbolique dont le sens est la communion des saints dans le Christ. De plus, le *templon* faisait figure de réceptacle de l'imaginaire et pouvait être chargé d'une valeur thaumaturge pour les fidèles de l'époque qui affrontaient leur quotidien grâce à ce *speculum salvationis*¹⁰³³.

Dès la période protobyzantine, les personnages saints, qui font partie de ce thème d'intercession, prennent place à l'orée du sanctuaire, comme l'atteste le décor en mosaïque de l'arc triomphal de l'église du monastère Sainte-Catherine au Sinaï où l'on peut observer le Christ sous la forme symbolique d'un agneau flanqué des bustes de la Vierge et de saint Jean-Baptiste¹⁰³⁴. Arcs triomphaux et douelles d'arcs permettaient de délimiter des espaces signifiants et étaient généralement décorés de mosaïques représentant des médaillons avec le Christ en buste entouré des apôtres ou de prophètes¹⁰³⁵. La première attestation textuelle de la présence d'images de personnages saints sur la clôture du sanctuaire a été consignée par Paul le Siléntaire qui, dans sa *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*

– poème récité lors de la reconsécration de l'église en 563 – nous informe que le Christ, la Vierge, les archanges, les prophètes et les apôtres étaient représentés sur l'architrave en marbre recouverte de feuilles d'argent de la barrière du sanctuaire¹⁰³⁶. Son témoignage demeure précieux car cette installation liturgique datant de l'époque de Justinien n'est plus conservée. S'agissait-il réellement d'une Déisis développée ? L'hypothèse demeure controversée : cette composition ne semble pas être associée à l'iconographie de la Déisis telle qu'elle est répandue dans l'art mésobyzantin exprimant en images les prières d'intercession liturgique qui avaient lieu au sein de la prothèse¹⁰³⁷. Il est vrai que la description de Paul le Siléntaire suggère une composition où le Christ, la Vierge et saint Jean-Baptiste n'apparaissent pas réunis mais séparés alors que ce *trimorphon* est la composition centrale des Déisis figurées à la période mésobyzantine¹⁰³⁸. Ces personnages en buste présentaient un caractère cérémoniel prononcé qui servait sans doute à renforcer le rôle de cette église dans les cérémonies auxquelles participaient le couple impérial et sa cour¹⁰³⁹. Un jeu de miroirs s'opérait alors entre, d'une part, l'empereur, l'impératrice et leur cour "terrestre" et, d'autre part, le Christ – annoncé par les prophètes et incarné sur terre grâce à la Vierge – et sa cour céleste.

Il est aussi délicat d'affirmer qu'une Déisis était la composition formée par les plaques ornées de représentations anthropomorphes sculptées en bas-relief (hauteur : 35/38 centimètres ; largeur : 33/36 centimètres ; 0,5/0,9 centimètre)



qui ont été retrouvées dans la couche de destruction du narthex de Saint-Polyeucte, lors des fouilles archéologiques menées dans le quartier de Saraçhane¹⁰⁴⁰. Le fait que le revers de ces plaques est lisse et que la partie inférieure de chacune d'elles est percée d'une mortaise rectangulaire a conduit à formuler l'hypothèse que ces reliefs étaient à l'origine fixés au sommet de l'architrave d'un *templon* et auraient par la suite été réutilisés dans le narthex¹⁰⁴¹. Le visage de chacun des personnages sculptés a été endommagé, mais on reconnaît sans peine le Christ, la Vierge à l'Enfant et sept apôtres. Plusieurs chercheurs ont déjà observé que l'absence de saint Jean-Baptiste induisait que cette composition ne pouvait pas être qualifiée de Déisis¹⁰⁴². De plus, la présence de la Vierge portant l'Enfant Jésus ne peut être associée à ce thème iconographique.

Si ces deux exemples constantinopolitains du VI^e siècle ne formaient pas une Déisis "canonique" telle qu'on la rencontre par exemple sur certaines icônes placées au-dessus de l'architrave des *templa* conservées au monastère Sainte-Catherine du Sināi¹⁰⁴³, ils n'en demeurent pas moins importants, car ils prouvent que des motifs anthropomorphes pouvaient être sculptés dans les églises protobyzantines. Dans les régions, réceptives au rayonnement de la capitale de l'Empire, telles l'Asie Mineure mais aussi la Grèce, ces images sculptées vont donc naturellement, mais pas systématiquement, prendre place sur les épistyles des *templa* des églises post-iconoclastes. Des icônes en ivoire ne dépassant pas

30 centimètres de haut, telles par exemple celles qui sont conservées à la Bibliothèque nationale de Bamberg, ou des panneaux en céramique vernissée représentant le même thème pouvaient aussi occuper cet endroit¹⁰⁴⁴, mais seuls des exemples représentatifs de Déisis sculptées seront ici évoqués. À partir du X^e siècle, cette scène apparaît sur plusieurs épistyles conservés en Asie Mineure¹⁰⁴⁵. Cette image semble s'imposer à cet emplacement et y avoir supplanté les autres scènes figurées dont on conserve très peu d'exemplaires. Parmi ceux-ci, on signalera l'épistyle remployé dans la Yildirim Camii d'Édirne, sur lequel était sculptée une Théophanie : le Christ y est représenté dans une mandorle soutenue par deux anges, tandis qu'un séraphin apparaît entre des palmettes¹⁰⁴⁶.

De légères variantes iconographiques liées à la technique de mise en œuvre, peuvent être observées dans la manière de représenter la Déisis : sur l'épistyle du *templon* de Xanthos, est sculptée une suite d'arcades sur laquelle se détachent en plus haut relief trois médaillons représentant le Christ au centre flanqué de la Vierge et de saint Jean-Baptiste faisant un geste d'intercession¹⁰⁴⁷.

Sur l'épistyle du *templon* de l'église de Sébaste, sculpté en champlévé, cette scène est flanquée d'archanges, d'apôtres et d'un saint, tandis que des médaillons comportant l'image d'autres saints sont sculptés sur les deux petits piliers du *templon*¹⁰⁴⁸. En Grèce, les exemples analogues ornant les épistyles des *templa* méso- et tardobyzantins sont plus rares. Le Musée archéologique



de Thèbes conserve un épistyle qui a été daté du IX^e siècle et sur lequel est gravée une Déisis "développée", composée du *trimorphon* traditionnel et d'apôtres¹⁰⁴⁹. Un fragment d'épistyle de l'église du monastère Saint-Nicolas Glemes, à Pikerni en Arcadie, qui est daté de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle, présente le même thème associé à une composition zoomorphe symbolique¹⁰⁵⁰.

Il est intéressant de constater que sur cet épistyle, l'image du Christ est isolée par un petit arc, sculpté en haut-relief, supporté par deux paires de colonnettes nouées. De part et d'autre de cet arc sont sculptés la Vierge, à gauche, et Saint Jean-Baptiste, à droite, effectuant chacun un geste d'intercession envers le Christ. De chaque côté de cette composition centrale, deux paons sont sculptés en haut-relief, la tête au sol, tournée vers leurs pattes. Ces oiseaux, qui véhiculent l'idée d'éternité, sont généralement sculptés autour d'une croix fleurie ou de l'arbre – ou de la fontaine – de Vie. Le fait que l'image sculptée du Christ remplace celle de ces motifs aniconiques symbolisant la vie éternelle, montre que la composition de la Déisis est ici associée à l'idée de rédemption et de vie éternelle après la mort. Ce thème renforce aussi l'importance de l'incarnation : la Vierge et saint Jean-Baptiste étant les témoins privilégiés de l'incarnation du Christ, cette composition tend à prouver que chaque être humain peut accéder à la vie éternelle. La place occupée par le motif de la Déisis sur les épistyles des *templa* convient particulièrement bien à l'expression de cette idée puisque, à l'intérieur des

églises, le *templon* marque une césure entre le monde terrestre et le monde céleste. Cette idée centrale est bien sûr renforcée par la liturgie et fait aussi partie du cycle du Jugement dernier.

Les plaques et les encadrements d'arcs

La plaque rectangulaire (47 × 93 centimètres) incrustée des silhouettes de trois saints Jacques, Philippe et Luc provenant du monastère des Vlatades à Thessalonique (fig. 83), représentait peut-être aussi une Déisis, mais celle-ci n'était pas circonscrite aux représentations du Christ, de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, mais élargie à celles des apôtres. L'emplacement original de cette plaque demeure problématique. Il a été suggéré qu'elle surmontait un épistyle dont la longueur devait alors être d'environ 5 mètres¹⁰⁵¹. La Déisis pouvait aussi être composée de trois icônes sculptées réunies, encastrées dans l'espace intérieur d'une église. De tels exemples subsistent encore, comme en témoigne le "Trimorphon" constitué de trois plaques en marbre (111 × 177 centimètres) sculptées en bas-relief et encastrées dans le mur intérieur sud de la basilique Saint-Marc. Selon Otto Demus, cet ensemble daterait du début XI^e siècle et aurait été ramené de Constantinople à Venise après 1204¹⁰⁵². Reinhold Lange le date de la fin du XI^e siècle et André Grabar l'attribue au XII^e siècle¹⁰⁵³. La souplesse caractérisant les drapés des vêtements des personnages, de même que les curieux brodequins du Christ, habituellement représenté chaussé





de sandales, sont autant de détails qui laissent plutôt penser à l'imitation d'un modèle byzantin par un sculpteur vénitien au XIII^e ou au XIV^e siècle.

Une plaque fragmentaire sur laquelle est sculpté un Christ Pantocrator en buste, conservée au Musée archéologique de Thèbes, figurait probablement une Déisis¹⁰⁵⁴. L'effigie du Christ est cernée d'un cercle rainuré, interrompu par cinq étroits rubans, incisés. Deux entrelacs sont visibles dans les parties inférieure et latérale droite du cercle. Un troisième entrelacs devait figurer sur la partie latérale gauche qui est endommagée. Ces entrelacs indiquent que deux autres cercles étaient sculptés de part et d'autre du médaillon central. Ces derniers contenaient sans doute les effigies de Saint Jean-Baptiste

et de la Vierge, l'ensemble formant alors une Déisis. Cette dalle, de 30 centimètres d'épaisseur, de 77 centimètres de haut et dont la largeur est incomplète, devait être encastrée dans un mur. Elle a d'abord été datée des IX^e-X^e siècles, mais la technique en très faible relief et la surcharge ornementale qui la caractérisent, laissent plutôt penser qu'elle a été réalisée au XII^e siècle¹⁰⁵⁵. Ce goût pour le détail, visible sur la croix du nimbe du Christ ornée de motifs végétaux, ainsi que sur les bordures d'encadrement, de même que les nombreuses incisions parcourant ses vêtements, sont autant d'éléments qui se retrouvent en effet sur d'autres reliefs au XII^e et même au début du XIII^e siècle.

Une effigie sculptée du Christ Emmanuel¹⁰⁵⁶ est actuellement encastrée

↑ Fig. 170. Christ Emmanuel, église de la Mouchliotissa, Istanbul.



dans le mur arrière de la cour située en face de l'église de la Mouchliotissa ou Sainte-Marie des Mongols, dans le quartier du Phanar à Istanbul (fig. 170). Elle appartenait à un *arcosolium* et devait faire partie d'une composition que l'on peut rapprocher d'une Déisis, analogue à celle des *arcosolia* du *parekklesion* du monastère de Chora (fig. 8, 45)¹⁰⁵⁷. La représentation du Christ Emmanuel, allusion vétéro-testamentaire au Logos incarné, peut être interprétée comme une promesse de vie (ou "d'incarnation") éternelle. De part et d'autre, devaient être sculptés des anges. Ceux-ci sont désormais élevés au rang d'intercesseurs privilégiés dans le domaine funéraire, dont la fonction est de guider l'âme des défunts lors de sa séparation avec le corps et lors du Jugement Dernier¹⁰⁵⁸.

Des traces colorées, observées à plusieurs endroits du bas-relief de la Mouchliotissa, indiquent qu'il a dû être peint¹⁰⁵⁹. Les remaniements architecturaux effectués dans cette église ne permettent plus de comprendre où était placé l'*arcosolium* dont faisait partie ce relief. Selon la tradition, cette église dédiée à la Théotokos Panagiotissa et le monastère auquel elle appartenait auraient été fondés par Marie Paléologue, fille naturelle de l'empereur Michel VIII, mariée au khan des Mongols, lorsqu'elle revint à Constantinople au début des années 1280. Néanmoins, la construction de cet ensemble a peut-être été réalisée plus tôt, sous les ordres d'Isaac Doukas en

1261¹⁰⁶⁰. La princesse Marie Paléologue y a probablement séjourné par la suite et y a sans doute effectué des donations, comme elle l'a fait au monastère du Christ de Chora. La comparaison avec l'arc de la lunette de la porte San Giovanni de Saint-Marc à Venise (milieu ou seconde moitié du XIII^e siècle) a conduit Øystein Hjort à penser que le relief de la Mouchliotissa constituerait un des premiers exemples de la sculpture paléologue qui aurait pu servir de modèle aux Vénitiens dans la seconde moitié du XIII^e siècle.

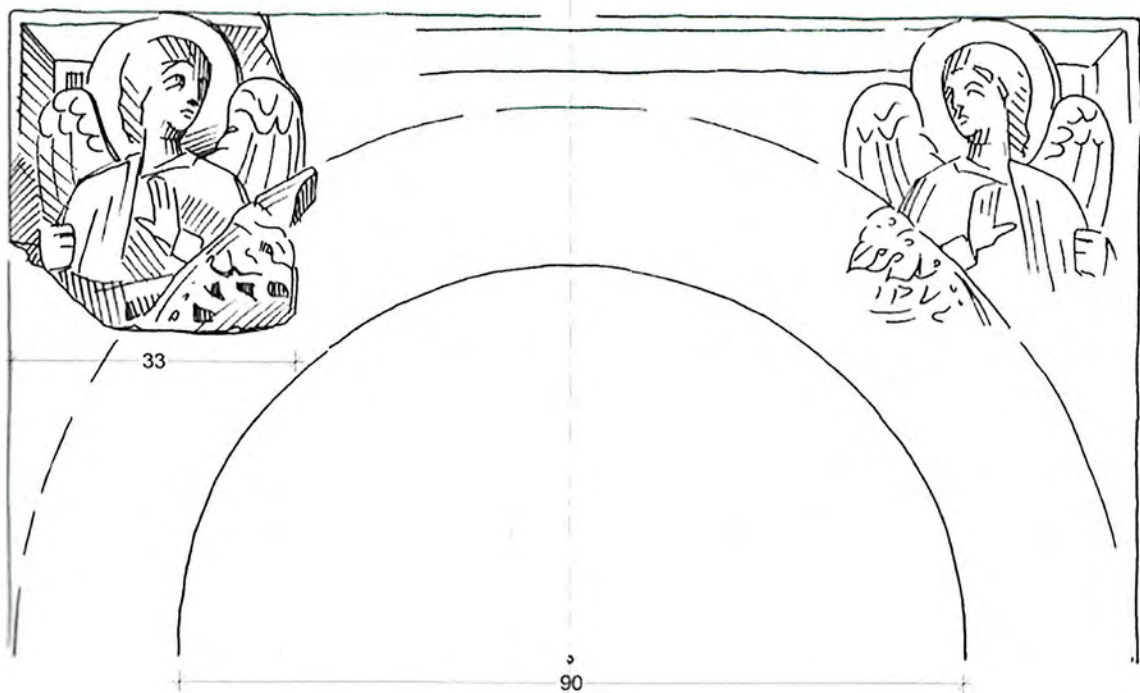
Les deux encadrements d'arcs sculptés des *arcosolia* surmontant les tombes de Théodore Métochites (fig. 8) et de Michel Tornikès (fig. 45) dans le *parekklesion* du monastère de Chora à Constantinople présentent une composition analogue, qui semble particulièrement bien adaptée à la fonction qu'ils remplissent désormais¹⁰⁶¹.

Plusieurs fragments d'écoinçons d'arcs conservés au Musée archéologique d'Istanbul¹⁰⁶² appartenaient à de tels aménagements funéraires sculptés aux XIII^e et XIV^e siècles (fig. 46). Le Musée archéologique de Nessebar en Bulgarie conserve aussi un écoinçon présentant un décor très semblable (fig. 171, 172). Tant la sculpture figurée que les édifices religieux de cette ville située non loin de Constantinople, sur la côte occidentale de la mer Noire, trahissent le rayonnement culturel que la capitale byzantine y exerça à l'époque tardobyzantine.

↗ Fig. 171. Écoinçon d'*arcosolium* avec ange, Musée archéologique de Nessebar.

→ Fig. 172. Reconstitution graphique de l'ensemble de l'*arcosolium* (Y. Dejkov).





Scènes christologiques

Hormis les épisodes liés à la vie du Christ sculptés en bas-relief sur les sarcophages, seules quelques scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, telles que le sacrifice d'Abraham¹⁰⁶³ ou la Nativité¹⁰⁶⁴, sculptées sur des plaques au cours de la période protobyzantine nous sont parvenues, mais elles demeurent peu nombreuses. À partir de la fin du XII^e siècle, et surtout au XIII^e siècle, des bas-reliefs illustrent plusieurs scènes du cycle du *Dodékaorton*, même si ces représentations narratives sont traditionnellement réservées à la miniature de manuscrits, aux icônes ou à la peinture monumentale. La fonction de ces images sculptées est essentiellement narrative et se rattache aux domaines votif et funéraire.

La plupart de ces scènes sont isolées de leur contexte architectural. Parmi les plaques figurant l'Annonciation, il faut signaler d'abord celle du musée de Thèbes, daté par Georges Sotiriou du IX^e siècle : seul le buste et la tête nimbée de la Vierge, sculptée de manière frontale, la paume de la main droite tournée vers le spectateur, sont conservés¹⁰⁶⁵. Une plaque, encadrée actuellement dans l'église dédiée à la Dormition de la Vierge de l'Archimandreo à Ioannina, appartenait aussi à une Annonciation, puisqu'elle représente la Vierge debout, inclinant la tête dans un geste de pudeur et tenant le fuseau¹⁰⁶⁶. Néanmoins, ce bas-relief ne semble pas devoir être attribué aux XIII^e-XIV^e siècles, comme cela a été suggéré, mais plutôt au XVII^e siècle, époque où cette église a subi une restauration importante. De plus, le fait que ce bas-relief constitue

un assemblage de quatre pièces de marbres différents, de même que certaines caractéristiques stylistiques, tel le rendu du drapé du maphorion et des mains de la Vierge, ne font que conforter cette hypothèse.

D'autres épisodes des grandes fêtes de l'année liturgique ont également été sculptés, comme l'atteste un relief fragmentaire de la Présentation du Christ au Temple, issu du monastère de la Vierge Makrinitissa dans le Pélion, exposé au Musée byzantin d'Athènes et un bas-relief représentant le Baptême du Christ conservé au musée de Rouen¹⁰⁶⁷. Une scène beaucoup plus rare, qui ne fait pas partie de ce cycle iconographique, est celle de la Vierge qui prend l'Enfant Jésus par le poignet pour le conduire vers le maître d'école. Cette image du Christ écolier est répandue dans le cycle iconographique se rapportant à la vie de saint Nicolas, mais elle est plus rare dans les épisodes relatant celle du Christ¹⁰⁶⁸. Sur un bas-relief issu du monastère dédié à la Vierge "Oxeia Episkepsis" à Makrinitssa dans le Pélion, on peut néanmoins reconnaître cette scène : la Vierge, sculptée frontalement, tient par la main droite l'Enfant Jésus marchant ; de l'autre côté est assis un personnage à longue barbe, vêtu d'une tunique, qui lève la main droite (fig. 59)¹⁰⁶⁹. Ce dernier a été identifié au moine Léontios qui appartenait peut-être à la communauté monastique de Makrinitssa et se serait fait représenter assistant à une vision de la Vierge tirant l'Enfant Jésus par la main¹⁰⁷⁰. Reinhold Lange a émis l'hypothèse selon laquelle cette scène serait inspirée de l'évangile apocryphe de l'histoire



de l'enfance de Jésus, presque toujours publié sous le titre erroné d'*Évangile de l'enfance selon Thomas*, et représenterait Marie menant le Christ à l'école. Il identifie aussi le personnage assis à Zachée, le maître d'école mentionné dans l'évangile apocryphe dont le texte original est probablement antérieur à la deuxième moitié du IV^e siècle¹⁰⁷¹. Comme cette scène apparaît après 1200 dans l'art médiéval occidental, il suggère que l'adoption de cette iconographie dans l'art byzantin trahirait une influence occidentale¹⁰⁷². Plusieurs miniatures de manuscrits occidentaux produits en Italie illustrent en effet des versions latines de l'évangile apocryphe de l'Histoire de l'Enfance de Jésus¹⁰⁷³. Néanmoins, le bas-relief de Makrinitisa ne représente manifestement pas un épisode de la vie du Christ car ses inscriptions suggèrent que l'ensemble de la scène doit être identifié à une image votive en l'honneur de la Vierge vénérée à cet endroit. De part et d'autre de la Vierge, l'inscription mentionne en effet la Vierge "Makrinitissa" et "Oxeia Episkepsis"; tandis qu'entre l'Enfant Jésus et la Vierge, on lit : "Prière de Léontios, humble moine." Le donateur, à savoir le moine Léontios, s'est probablement fait représenter sous les traits du maître assis dans la partie droite du relief¹⁰⁷⁴. Nous pensons cependant que la place de l'inscription dédicatoire, située entre le Christ Enfant et la Vierge, signalerait plutôt que le moine Léontios souhaitait bénéficier de la protection de la Vierge Makrinitissa et "Oxeia Episkepsis" dans son voyage vers l'au-delà le menant au Christ Pantocrator.

L'image de la Vierge emmenant Jésus vers le maître d'école ne serait ainsi qu'une métaphore de la prière du moine Léontios sollicitant l'intercession de la Vierge comme cela a déjà été suggéré¹⁰⁷⁵. L'interprétation de cette image comme prière d'intercession ainsi que la forme particulière de ce relief, suggérant qu'il était placé au sommet d'un arc surmontant un *arcosolium*, laissent penser que ce bas-relief a peut-être fait partie de l'aménagement funéraire du moine Léontios situé dans le *katholikon* du monastère dédié à la Vierge Makrinitissa¹⁰⁷⁶.

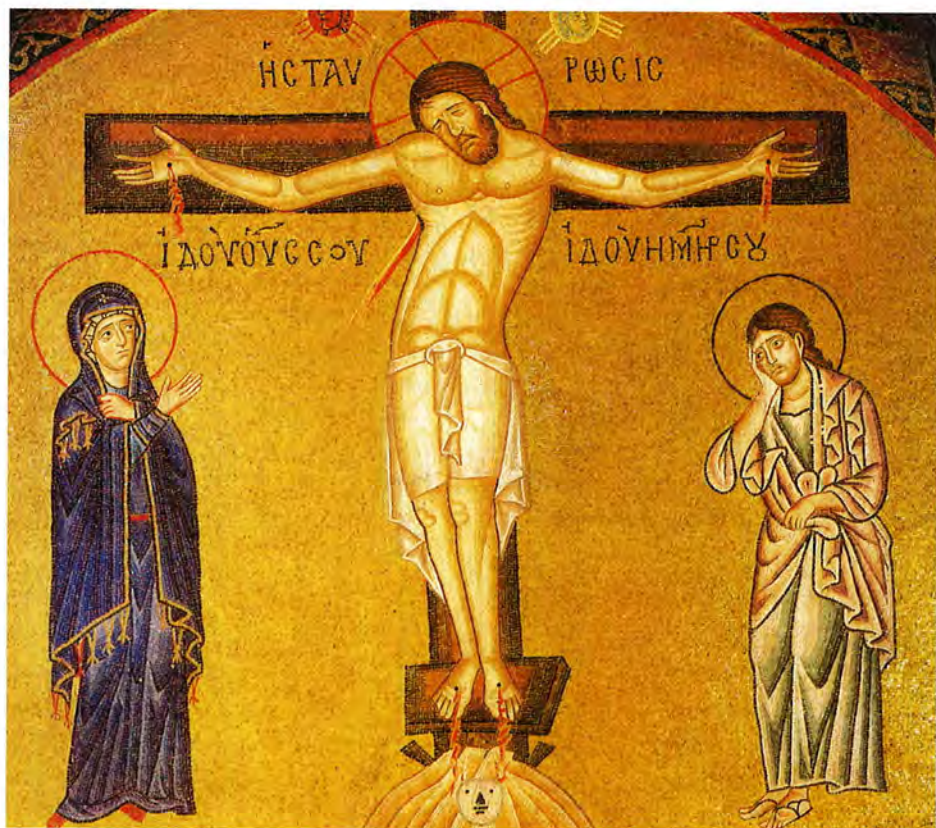
Plusieurs reliefs de la Crucifixion montrant un Christ souffrant vêtu du *périzonium* sont aussi conservés. Une plaque sculptée dont le relief est assez endommagé, représentant cette scène, a été trouvée non loin de la cathédrale Saint-Merkourios d'Arta au début du XX^e siècle. Cette église recouvre peut-être les vestiges de l'ancien *katholikon* du monastère de la Péribleptos d'où proviendrait cette icône¹⁰⁷⁷. Malgré son mauvais état de conservation, on peut constater que les personnages sont sculptés en haut-relief, ce qui est assez caractéristique d'œuvres analogues datées de la fin du XII^e et du XIII^e siècle. Par rapport à la taille de Marie et Jean, le Christ est représenté bien plus grand. On retrouve cette particularité sur une icône sculptée conservée à Venise, attribuée à un sculpteur byzantin travaillant en Italie (fig. 173)¹⁰⁷⁸. La disproportion dans la taille des personnages représentés apparaît aussi dans le décor monumental mésobyzantin, comme l'atteste par exemple la mosaïque de la Crucifixion située dans le narthex du *katholikon* du monastère





↑ Fig. 173. Icône sculptée représentant la Crucifixion, Museo Civico, Venise. D'après Lange, 1964, n° 38.

↗ Fig. 174. Mosaïque représentant la Crucifixion, *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas. D'après Chatzidakis, 1996, fig. 19.



d'Hosios Loukas, datée du premier tiers du XI^e siècle (fig. 174). Néanmoins, la superposition des pieds du Christ sur le *suppedaneum* que l'on peut déceler sur l'icône du monastère de la Péribleptos, semble plutôt indiquer une influence de modèles iconographiques latins.

Une empreinte stylistique venue d'Occident se décèle de manière plus nette sur une icône en proto-majolique représentant la même scène qui est encadrée dans la façade orientale de l'église Saint-Basile d'Arta (fig. 175)¹⁰⁷⁹. Bien que les monogrammes des noms des saints soient en grec, le style des personnages est proche de certaines

peintures et sculptures gothiques comme en témoignent la maigreur du corps du Christ et la tristesse retenue de Marie et Jean. Une icône fragmentaire, représentant un thème iconographique identique et réalisée suivant la même technique, a été retrouvée dans l'église de la Panagia Aroniada du village de Valto en Étolie-Acarnanie¹⁰⁸⁰.

Les aménagements funéraires accueillent parfois certaines scènes de la Passion du Christ ou l'Anastasis, sculptées en bas-relief. Deux arcs présentant une représentation de l'Anastasis, conservés au Musée byzantin d'Athènes, ont des dimensions analogues¹⁰⁸¹ et appartenaient sans



doute à des *arcosolia* ou à un monument funéraire érigé durant la domination latine d'Athènes au XIII^e siècle (fig. 176, 177)¹⁰⁸². Sur le premier arc, la position du Christ tirant Adam de son sarcophage est tout à fait originale car il est représenté à l'horizontale au sommet de l'arc, ce qui montre que l'adaptation du décor à la forme architecturale a supplanté la conformité de cette scène avec des modèles iconographiques connus. Sur l'autre arc, des inscriptions en grec, ponctuées d'accents, identifient les prophètes-rois, David et Salomon, ainsi que Jean-Baptiste. Les attitudes et le couvre-chef des prophètes ressemblent à ceux des personnages sculptés dans la scène de la Nativité à la Parigoritissa d'Arta (fig. 178), mais leur style est différent. Ces sculptures, à l'instar d'autres présentant des caractéristiques similaires et conservées au Musée byzantin d'Athènes, ont été qualifiées de "franco-byzantines", car elles furent réalisées lors de la domination des ducs de la Roche, originaires de Bourgogne, qui occupèrent Athènes jusqu'en 1311. Il a été avancé qu'un atelier de sculpteurs issu du Nord de la France aurait exécuté ces arcs commandités par l'aristocratie grecque locale, avec la participation de sculpteurs apuliens¹⁰⁸³. Mais des recherches complémentaires sont nécessaires afin de pouvoir confirmer l'activité de sculpteurs occidentaux, et voir dans quels milieux culturels ceux-ci furent susceptibles d'opérer¹⁰⁸⁴.



La scène de l'Anastasis faisait aussi partie du répertoire des sculpteurs byzantins, comme on peut par exemple le constater sur l'une des faces d'un sarcophage très fragmentaire conservé dans la réserve du musée de Verria¹⁰⁸⁵.

Sur deux fragments d'une plaque de sarcophage en brèche rougeâtre, provenant de Saint-Jean de Stoudios à Constantinople, conservés aujourd'hui au Musée archéologique d'Istanbul¹⁰⁸⁶, on peut reconnaître des personnages qui faisaient partie de la scène du Thrène, à savoir saint Jean, Nicodème et Joseph d'Arimatee. Une reconstitution graphique de cet ensemble, daté vers 1300, a été proposée¹⁰⁸⁷. Il n'est par ailleurs pas certain, que ce sarcophage soit celui de Constantin Porphyrogénète qui restaura l'église en 1293¹⁰⁸⁸.

↑ Fig. 175. Icône en proto-majolique avec la Crucifixion, Musée byzantin de Ioannina.

↗ Fig. 176, 177. Arcs avec scène de l'Anastasis, Musée byzantin d'Athènes.







Parmi les scènes sculptées encore conservées *in situ*, celle de la Nativité soulignant la voussure de l'arc nord de l'église de la Parigoritissa à Arta (fig. 31, 178) constitue un ensemble architectural sculpté unique et tout à fait original¹⁰⁸⁹. Néanmoins, ces sculptures ont dû initialement être réalisées pour être vues de plus près qu'à leur emplacement actuel, situé à environ 15 mètres du sol. Elles étaient destinées au décor des portails de l'église, construite par Michel II d'Épire au milieu du XIII^e siècle et reconstruite à la fin de ce siècle par le despote Nicéphore, après une destruction partielle¹⁰⁹⁰. Ces arcs devaient donc être initialement destinés aux deux portails surmontant sans doute les entrées de l'église du milieu du XIII^e siècle, ce qui permettrait d'expliquer la présence de seulement deux arcs dans l'église actuelle, alors qu'il aurait été logique qu'ils aient été au nombre de quatre sous la coupole. Par ailleurs, les liens stylistiques observés entre ces sculptures et celles de certains édifices des Pouilles du début du XIII^e siècle ne sont ainsi pas trop éloignés dans le temps et pourraient indiquer que les sculptures de la Parigoritissa reflètent les alliances politiques de leurs commanditaires. Hélène, l'une des filles du despote Michel II d'Épire, fut mariée à Manfred II de Sicile qui était prince de Tarente avant d'être couronné roi de Sicile, ce qui a pu inciter la venue de sculpteurs originaires d'Apulie à Arta où plusieurs ateliers de sculpteurs étaient actifs à cette période.

Si une main-d'œuvre italienne est probablement intervenue, la scène de la Nativité de l'arc nord de la Parigoritissa se rattache à un modèle iconographique byzantin, sans la présence des évangélistes et des prophètes. Onze voussours, maintenus par des tenons en fer à l'intrados de l'arc, ont été sculptés pour composer cette scène. La clef de l'arc légèrement brisé est occupée par la Mère de Dieu, allongée, dont le bras droit soutient son visage pensif. Au-dessus d'elle, l'enfant Jésus est emmaillotté dans la mangeoire, surmontée de l'âne et du bœuf. Deux anges flanquent cette scène principale. En dessous, on reconnaît sans peine Joseph qui fait face au prophète-roi David. Celui-ci tient un rouleau déployé où est inscrit un passage du Psaume XXVII, 10 : "Il inclina les cieux et descendit." Sous ces personnages sont sculptés, à gauche, deux mages offrant leurs présents et, à droite, deux bergers accompagnés de leurs deux moutons. En dessous, les évangélistes et les prophètes qui ont prédit la naissance du Christ : l'évangéliste Luc tient dans sa main gauche une tablette où est inscrit un passage de son évangile (Luc II, 3). En face, le prophète Michée tient un rouleau déployé portant une inscription évoquant sa prophétie (Mich. V, 2). En dessous de ce dernier, Isaïe est représenté portant une tablette dont l'inscription renvoie au chapitre IX de ce prophète, verset 6. En face de lui, à gauche, Jérémie tient une tablette avec l'inscription faisant référence à sa prophétie (Jér. III, 35).

↖ Fig. 178. Détail de la scène de la Nativité, église de la Parigoritissa à Arta.

← Fig. 179. Plaque avec Nativité, Musée byzantin d'Athènes.



Des liens avec des œuvres sculptées en Italie au XII^e siècle ont été mis en évidence. Les prophètes sont analogues à ceux du portail de Saint-Clément de Casauria, dans les Abruzzes, et à ceux du chancel de San Bartolomeo all'Isola, à Rome. Les despotes d'Épire étaient alors unis aux Angevins de Naples, ce qui a certainement pu susciter des transferts culturels¹⁰⁹¹. Des motifs d'origine occidentale sont également présents sur les sculptures de l'église de la Pantanassa située non loin d'Arta¹⁰⁹².

L'étude la plus aboutie sur la question des influences italiennes dans la sculpture épirote du XIII^e siècle demeure celle de Linda Safran qui a observé des similitudes iconographiques très convaincantes entre les sculptures architecturales de la Parigoritissa et celles des églises des Pouilles, notamment Santa Maria delle Cerrate, église appartenant à un monastère grec situé non loin de Lecce¹⁰⁹³. Les sculptures du portail ouest de cet ensemble, datées de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle, sont en effet agencées de la même manière : chaque personnage ou groupe de personnages est sculpté en haut-relief sur chacun des claveaux de l'archivolte (fig. 180). De plus, le geste de la Vierge portant la main à son visage est identique à celui de la Vierge dans la scène de la Nativité de la Parigoritissa (fig. 178). Néanmoins, la qualité d'exécution qui caractérise ces reliefs est nettement supérieure à celle que l'on peut observer sur les sculptures de Santa Maria delle Cerrate. La Vierge sculptée sur une dalle représentant la scène de la Nativité,

conservée au Musée byzantin d'Athènes (fig. 179)¹⁰⁹⁴ présente une inscription en grec accentué ainsi qu'un style et une technique analogues à ceux que l'on retrouve sur les arcs ornés de deux scènes évoquant l'Anastasis (fig. 176, 177). Certaines caractéristiques présentées par un relief conservé dans l'ancienne cathédrale de Molfetta sont aussi proches des sculptures de l'arc nord de la Parigoritissa : on observe notamment la même manière de sculpter les traits du visage des personnages en présentant des yeux dont la pupille n'est pas percée au trépan et un nez droit de forme triangulaire¹⁰⁹⁵. Si des analogies touchent les compositions



iconographiques et les inscriptions de ces divers ensembles sculptés, il n'est cependant pas possible de déceler le travail d'un même atelier de sculpteurs tant les qualités d'exécution divergent. Certaines alliances matrimoniales ont certainement favorisé la venue de sculpteurs originaires d'Italie du Sud en Grèce durant le XIII^e siècle. On sait en effet que le duc de Lecce, Hugues de Brienne, avait épousé en premières noces Isabelle de la Roche, fille de Guy I^{er} de la Roche qui était duc d'Athènes. Par ailleurs, le despote d'Épire Michel II Ange Doukas (1231-1271) avait marié sa fille, Anne, à Guillaume II de Villehardouin et son autre fille, Hélène, à Manfred de Sicile qui était prince de Tarente.

:: PERSONNAGES ET SCÈNES PROFANES

Bien qu'ils apparaissent moins répandus que les images votives, les sujets profanes ont aussi été sculptés sur des plaques ou sur des éléments architecturaux. Ils sont souvent révélateurs de l'ambiance qui devait régner à la cour. La pierre va à nouveau être utilisée pour représenter l'empereur. Bien que ses effigies soient désormais en haut-relief et non plus en ronde-bosse, les sculpteurs renouent quelque peu avec une tradition antique dont la continuité est évidente jusqu'au VI^e siècle. Par ailleurs, les thèmes liés aux banquets et à la fête, ornant généralement la vaisselle de luxe en argent ou les céramiques, apparaissent

aussi sur les reliefs. Ces sujets sont communs à l'art musulman et véhiculent des notions liées à la prospérité, au pouvoir, mais aussi au bien-être, comme l'indique par exemple l'inscription coufique accompagnant ce type d'ornementation couvrant le plafond de la chapelle palatine construite par Roger II à Palerme¹⁰⁹⁶. D'autres scènes ou personnages semblent issus d'un folklore teinté de merveilleux ou d'ironie dont les textes ont laissé peu de traces. Néanmoins, certains textes montrent que "la légende vise bien à expliquer le réel ; elle rend ainsi merveilleuse la réalité la plus banale"¹⁰⁹⁷.

L'empereur et l'impératrice

Dès le IV^e siècle, la sculpture en ronde-bosse participait à la propagande de l'élite et de l'empereur. Les portraits d'empereurs, comme la tête d'Arcadius, conservée au Musée archéologique d'Istanbul¹⁰⁹⁸, présentent des traits raffinés, une douceur et une certaine idéalisation. Ils s'opposent en cela aux portraits de hauts fonctionnaires qui se caractérisent généralement par des traits fortement marqués¹⁰⁹⁹. La statuaire féminine faisait également partie du contexte public officiel, comme en témoignent les portraits d'impératrices parvenus jusqu'à nous, tels ceux d'Ariane conservés respectivement au Louvre¹¹⁰⁰ et au Latran et le portrait supposé de Théodora préservé au musée d'Art antique de Milan¹¹⁰¹. Tout comme l'empereur, l'impératrice est vêtue de la chlamyde et coiffée du diadème ; elle représente ainsi une partie du pouvoir institutionnel.



Les statues impériales vont connaître un vif déclin à partir du VI^e siècle¹¹⁰². Les textes nous informent cependant qu'une statue en ronde-bosse, peut-être en bronze, de l'empereur Michel VIII Paléologue agenouillé offrant une maquette de la ville de Constantinople à l'archange Michel était érigée sur une colonne située devant l'église des Saints-Apôtres à Constantinople¹¹⁰³. Ce type de représentation semble avoir connu une réapparition ponctuelle en Serbie médiévale puisque l'on a retrouvé une statue fragmentaire en marbre d'Étienne Dušan (1331-1346) appartenant au tympan du portail de l'église des Archanges à Prizren¹¹⁰⁴.

La représentation des personnages impériaux en ronde-bosse durant la période médiévale fait néanmoins figure d'exception à Byzance : dès le début de la période mésobyzantine, les représentations d'empereurs et d'impératrices seront sculptées en bas-relief et, plus rarement en champlévé. Parmi le petit nombre d'exemples conservés, plusieurs se rapprochent des icônes sculptées et mettent ainsi en évidence le statut sacré des personnages impériaux. En témoignent notamment l'icône sculptée en champlévé représentant l'impératrice Eudocie (fig. 82) et un bas-relief probablement votif avec les figures de Constantin et Hélène (fig. 167). D'autres sculptures de ce type ont sans doute été réalisées pour être placées dans un cadre public. On peut ranger dans cette catégorie un relief circulaire, d'environ 1 mètre de diamètre, représentant un empereur dépourvu d'aurole, conservé dans les collections de



↑ **Fig. 181.** Bas-relief représentant un empereur ou un archange, Musée archéologique d'Istanbul.

→ **Fig. 182.** Ascension d'Alexandre. Façade nord de Saint-Marc à Venise.

Dumbarton Oaks¹¹⁰⁵. Il constitue, avec un portrait d'empereur similaire, encasté dans la façade d'une maison du campo Angaran à Venise¹¹⁰⁶, l'un des rares témoignages d'images impériales ultérieures à la période protobyzantine que l'on peut dater des XII^e-XIII^e siècles. L'empereur se détache frontalement, en haut-relief, d'un fond couvert de rangées de quadrilobes sculptés en très faible relief, épousant la forme circulaire de l'œuvre. Il tient le labarum de la main droite et un globe surmonté d'une croix fleurie à double traverse de la main gauche. Il porte le stemma, est somptueusement vêtu d'une tunique recouverte du *loros* et d'un manteau, et il repose sur un *suppedion*. On ne peut plus déterminer l'emplacement exact de cette sculpture, mais on sait que de tels reliefs étaient susceptibles d'orner les murs extérieurs du palais impérial de Constantinople. Dans un texte poétique du XIII^e siècle, il est en effet question du portrait de plusieurs membres

de la dynastie impériale des Comnènes, qui était encasté dans la façade extérieure du palais¹¹⁰⁷. Les petites confusions dans le rendu vestimentaire suggèrent une main-d'œuvre d'origine vénitienne. Néanmoins, ce type de sculptures existait sans doute aussi à Constantinople. À ce propos, il est intéressant de comparer ce disque sculpté avec un relief fragmentaire conservé au Musée archéologique d'Istanbul présentant un personnage (empereur ou archange) vêtu du *loros* (fig. 181)¹¹⁰⁸. Le rendu de cette pièce vestimentaire, ornée de perles et de cabochons brodés, y est beaucoup plus minutieux et très fidèle aux représentations d'empereurs ou d'archanges que l'on trouve dans la peinture monumentale et dans les manuscrits. Il faut aussi ajouter à cet ensemble les bas-reliefs fragmentaires trouvés lors des fouilles menées entre le palais des Manges et le *katholikon* du monastère Saint-Georges qui représentaient un empereur trônant¹¹⁰⁹. Un fragment de



tête d'empereur découvert dans le *pareklesion* du monastère de Chora et attribué par Simon Davies au XII^e siècle complète cette modeste collection¹¹¹⁰.

L'Ascension d'Alexandre

L'image de l'Ascension d'Alexandre est à chercher dans un récit particulièrement populaire à la période médiévale : il s'agit du roman d'Alexandre, généralement attribué au Pseudo-Callisthène (III^e siècle)¹¹¹¹, bien qu'il ne présente aucun lien direct avec l'historien Callisthène d'Olynthe qui accompagna Alexandre dans ses expéditions¹¹¹². Cette image connut un large succès en Orient et en Occident durant la période médiévale¹¹¹³. Plusieurs versions ultérieures de ce roman, écrites en grec ou en latin, existent, mais il semble que ce soit dans celle qui fut copiée durant le troisième quart du X^e siècle par l'archiprêtre Léon de Naples, intitulée *Nativitas et victoria Alexandri Magni*, mais plus connue sous le nom *Historia de Preliis*, que l'on trouve la description du char d'Alexandre tiré par deux griffons¹¹¹⁴. Grâce au prologue de ce texte, conservé dans un manuscrit de Bamberg du XII^e siècle, ce même Léon nous informe à la troisième personne qu'il fut envoyé par les ducs de Naples en mission à Constantinople entre 945 et 959. C'est là qu'il aurait trouvé un manuscrit grec du Pseudo-Callisthène qu'il aurait transcrit et ensuite traduit en latin¹¹¹⁵.

Les plus anciennes représentations conservées dans le monde byzantin datent du X^e siècle : l'Ascension d'Alexandre apparaît en effet sur un sceau en plomb de cette

époque ainsi que sur un bas-relief daté de la même période ornant le portail de l'église monastique située à Haho en Turquie¹¹¹⁶. En Occident, cette image voit le jour légèrement plus tard, autour de l'an 1000¹¹¹⁷. La diffusion de ce thème iconographique tant en Orient qu'en Occident s'avère très importante entre le X^e et le XIII^e siècle¹¹¹⁸. Plusieurs objets orfèvres, tels le diadème du trésor de Preslav¹¹¹⁹ ou un plat en argent doré conservé au musée de l'Ermitage¹¹²⁰, montrent le succès qu'a aussi connu ce thème iconographique dans le domaine des arts somptuaires. Il servit également à illustrer plusieurs manuscrits byzantins¹¹²¹.

Cinq bas-reliefs méso- et tardobyzantins présentant ce décor ont été repérés, depuis longtemps, à Constantinople et dans les régions sous son influence¹¹²² : celui du Musée archéologique d'Istanbul¹¹²³, celui de la façade nord de Saint-Marc à Venise (fig. 182)¹¹²⁴, un autre encasté dans le narthex du monastère de Docheiarion au Mont Athos, celui qui est conservé au Musée archéologique de Thèbes et un dernier entreposé dans le musée de Mistra¹¹²⁵. Plusieurs de ces reliefs étaient certainement encastés dans les façades extérieures des édifices profanes ou religieux, tandis que celui qui provient de Mistra, daté du XIV^e siècle¹¹²⁶, semble avoir été sculpté à l'une des extrémités d'un épistyle, avant d'avoir été placé au centre du pavement de l'église de la Vierge Péribleptos, jouant alors le rôle d'*omphalos*. Ce relief ne prenait donc pas place à l'extérieur de l'édifice, comme cela a déjà été suggéré¹¹²⁷. L'association de cette image à un épistyle de *templon* matérialisant la limite de



l'espace sacré fait peut-être écho au voyage qu'Alexandre effectua dans les cieux, qui fut limité étant donné sa condition de mortel.

D'autres reliefs analogues ornaient les façades d'églises russes construites durant la seconde moitié du XII^e et la première moitié du XIII^e siècle¹¹²⁸. Une autre représentation sculptée similaire conservée au musée de Korça en Albanie et provenant de l'église Saint-Nicolas de Kurjan, est particulièrement intéressante, car elle est sculptée sur un tympan d'arc de fenêtre bilobée et elle réunit plusieurs influences. Le rendu assez maladroit et rigide de la figure d'Alexandre ainsi que celui de la représentation des griffons trahissent un art local¹¹²⁹. Il faut sans doute chercher l'origine de ce type d'image dans les régions adriatiques plutôt qu'en terres byzantines¹¹³⁰. On ne peut pas en effet véritablement parler d'une imitation de modèles byzantins comme l'avait pensé Charalambos Bouras¹¹³¹.

Deux hypothèses ont été formulées au sujet du lieu de réalisation du bas-relief de Saint-Marc à Venise (fig. 182) : selon Hans Belting, il s'agit d'une production constantino-politaine datée de la fin du XI^e siècle, transporté à Venise après 1204 et probablement encastré après le second quart du XIII^e siècle dans la façade nord de l'édifice vénitien¹¹³². Selon Henry Maguire, plusieurs détails iconographiques, dont le motif de la coquille ornant le char d'Alexandre, suggèrent que cette œuvre aurait été sculptée à Venise durant le XIII^e siècle¹¹³³. La place dominante occupée par cette composition sculptée, située dans l'écoinçon central séparant les deux niches monumentales,

met particulièrement en valeur le caractère triomphant de cette image. De plus, Alexandre est vêtu comme un empereur byzantin, ce qui confirme son assimilation à ce dernier¹¹³⁴. Le thème de la victoire est par ailleurs bien visible sur chacun des reliefs parvenus jusqu'à nous, sur lesquels le héros, vêtu comme un empereur byzantin, est représenté dans une attitude altière guidant un char attelé à des griffons. La formule de l'attelage déployé, connue depuis l'Antiquité, est fidèlement reproduite à Byzance. En revanche, cette iconographie n'est pas systématique en Occident¹¹³⁵. À Byzance, cette image renvoie à l'épisode de la course de chars au terme de laquelle Alexandre sortira victorieux, ce qui inaugure sa destinée de monarque universel. C'est pourquoi, il est directement associé à l'empereur byzantin régnant, à qui on attribuait le don de la victoire perpétuelle¹¹³⁶. La figuration de l'attelage déployé renvoie d'ailleurs aux images du cocher vainqueur des jeux du cirque, mais aussi à celles du triomphe de personnages vétérotestamentaire, comme Joseph, ou aux représentations de l'ascension du prophète Élie¹¹³⁷. L'histoire du mythe d'Alexandre et l'interprétation particulière qui en a été donnée permirent de renforcer l'idéologie politique de Byzance au cours de la période byzantine durant laquelle l'empereur devait mener de nombreuses opérations militaires¹¹³⁸. En Occident, en revanche, ce thème iconographique présentait une connotation négative, apparentée à la vanité. Il faudra attendre l'art postbyzantin pour que la représentation d'Alexandre exprime cette fois la futilité de



la vie terrestre : en témoigne notamment une fresque peinte en 1566, au monastère de Varlaam des Météores, en Thessalie, qui représente l'anachorète Sisoès découvrant la tombe d'Alexandre dans le désert¹³⁹.

Les scènes inspirées de la mythologie et leurs transformations

Quelques représentations sculptées d'épisodes liés à la mythologie subsistent, mais ils sont plutôt rares. C'est davantage sur les coffrets en ivoire ou les plats en argent que de tels sujets ont été sculptés. Plusieurs plaques sculptées en bas-relief, généralement attribuées aux XI^e-XII^e siècles, sont cependant ornées de ces motifs mythologiques. Comme aucune de celles-ci n'a été retrouvée *in situ*, leur emplacement initial a suscité des hypothèses divergentes. La plus plausible d'entre elles, selon nous, est de penser que ces plaques étaient encastrées dans les façades de bâtiments profanes, palais ou résidences de personnages de haut rang.

L'illustration de la lutte d'Hercule avec le lion de Némée, très répandue durant l'Antiquité et plus particulièrement à l'époque archaïque, se retrouve dès la période protobyzantine sur les plats d'apparat en argent, comme l'atteste un *misorium* daté du VI^e siècle, conservé à Paris, au Cabinet des médailles¹⁴⁰. Hercule y est figuré debout ; il domine le lion et le maintient immobile en enfouissant ses bras dans la crinière de l'animal. Cette image rappelle l'une des prises de lutte entre Hercule et le lion de Némée figurées sur les vases de l'époque archaïque¹⁴¹.

Dans l'Occident médiéval, cette scène mythologique peut prendre place dans un environnement religieux, comme en témoigne une plaque en ivoire d'une cathédre datée du IX^e siècle et située dans la basilique Saint-Pierre à Rome. La position menaçante du lion renforce le caractère vertueux du héros qui est représenté luttant contre un danger réel plutôt que remportant une victoire attendue¹⁴². Cette image, qui fait partie d'un ensemble illustrant les travaux d'Hercule, doit toutefois être mise en relation avec la composition ornant l'arrière de la cathédre où l'empereur Charles le Chauve est représenté régnant en *cosmocrator* entouré de scènes de batailles¹⁴³. À Byzance, le thème d'Hercule combattant le lion de Némée fait aussi partie des scènes profanes ornant les coffrets en ivoire et les plats en argent doré ou en céramique vernissée durant la période médiévale¹⁴⁴. Ce thème iconographique a manifestement subi une transformation sur les sculptures mésobyzantines, comme le montrent deux plaques présentant un bon état de conservation : l'une, en marbre, est conservée au Musée byzantin de Thessalonique¹⁴⁵, tandis que l'autre, en schiste rose, provient de Kiev (fig. 183). Sur ces deux reliefs, le personnage principal porte la chlamyde et est représenté dans une attitude similaire : il est debout, face au lion et tente d'ouvrir sa gueule. Tant la manière dont il est vêtu que son geste évoquent le récit biblique relatant l'épisode de Samson aux prises avec un lion et qui "déchira le lion comme on déchire un chevreau"¹⁴⁶. On a donc ici affaire à une transformation d'un





↑↑ Fig. 183. Plaque illustrant le combat entre Samson et le lion, Kiev. D'après Grabar, 1976, n° 77, pl. XLI-b.

↑ Fig. 184. Plaque illustrant le cortège de Dionysos, Kiev. D'après Grabar, 1976, n° 77, pl. XLI-a.

thème païen, issu de la mythologie en un thème chrétien qui constitue l'une des rares scènes vétérotestamentaire sculptée. Mais Samson continue à rappeler Hercule, ce qui a conduit, malgré quelques hésitations, à l'identification de cette scène figurée sur les plaques de Kiev et d'Athènes avec un thème païen¹⁴⁷. Les deux héros peuvent parfois figurer sur un même objet, comme on peut l'observer sur un coffret en ivoire conservé à Florence¹⁴⁸. La circulation de tels objets est probablement à l'origine de la diffusion de cette scène dans l'Occident médiéval, comme le révèle l'un des panneaux des portes en bronze de la cathédrale d'Augsburg daté du début du XI^e siècle¹⁴⁹.

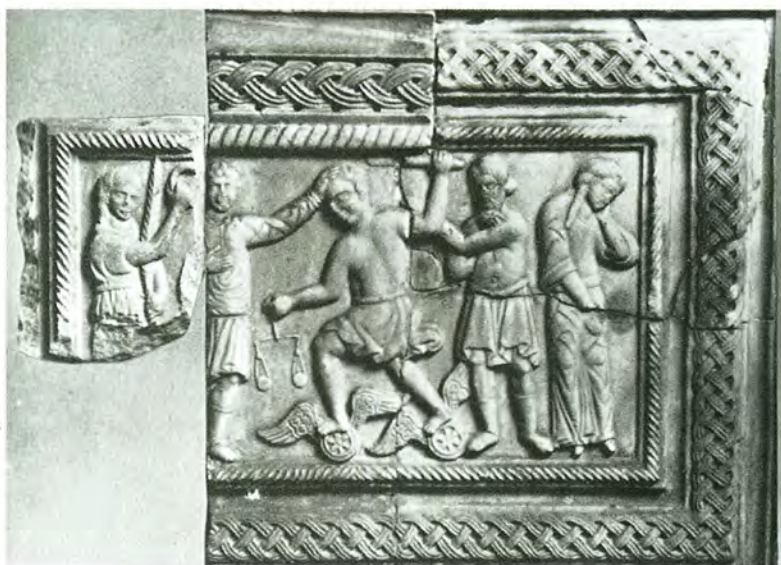
D'autres plaques présentent des sujets révélant des réminiscences antiques, comme une dalle en schiste rose local retrouvée à Kiev, sur laquelle est sculpté en bas-relief un personnage sur un char tiré par un lion et une lionne (fig. 184). Bien que l'accoutrement de ce personnage, coiffé d'un chapeau s'élargissant vers le haut et vêtu d'une tunique dont l'extrémité des manches est évasée, fasse plutôt penser à celui d'une danseuse, l'ensemble de la scène a été identifié au cortège de Dionysos, sur la base de comparaisons avec des thèmes analogues empruntés à l'Antiquité et adaptés pour orner les coffrets en ivoire¹⁵⁰. Il est clair que nous avons affaire ici à une réinterprétation de ce même thème iconographique.

Deux plaques de chancel de la cathédrale Santa-Maria-Assunta à Torcello présentent également des sujets plus difficiles à interpréter. L'une d'elles (fig. 185), manifestement composée d'éléments de plaques

réutilisés, comme en témoigne le tracé du décor de la bordure d'encadrement supérieure, est ornée d'un personnage central tenant une balance et un bâton, qui a été identifié à Kairos, personnification du Temps qui passe¹⁵¹. À gauche de celui-ci, un jeune homme suivi d'une personnification féminine de la victoire. À droite de Kairos, un vieillard à longue barbe et à côté de lui, une femme, tournée vers la droite et portant sa main au visage. L'interprétation générale de cette composition a trait à la jeunesse encore victorieuse du Temps qui passe, alors que la vieillesse tente de retenir Kairos, mais s'avoue bientôt vaincue. À partir de la période mésobyzantine, la représentation de Kairos, appelé alors "Bios", se diffuse dans l'art. Les roues ailées sur lesquelles les pieds de cette personnification reposent font écho à la description d'une statue en bronze de Kairos attribuée au sculpteur Lysippe, disparue, mais dont la description nous est parvenue grâce à une épigramme rédigée par le poète Poseidippos de Pella, vers 270 av. J.-C.¹⁵². Cette œuvre nous est connue par trois reliefs dont le mieux conservé provient de Rome (fig. 186).

Georgios Kedrenos, historien de la fin du XI^e siècle, nous apprend que cette œuvre de Lysippe – à moins qu'il s'agisse d'une copie – ornait au V^e siècle le palais de Lausus à Constantinople¹⁵³. Une image similaire de Kairos est visible dans certaines miniatures de manuscrits byzantins, datées du XI^e siècle, comme en témoigne par exemple le folio 333b du codex Urbani 15 conservé à la bibliothèque Franzoniana





↑↑ Fig. 185. Plaque de chancel de la cathédrale Santa Maria Assunta à Torcello. D'après Grabar, 1976, pl. XCI-a.
 ↑ Fig. 186. Kairos (reprise d'une statue de Lysippe), musée de Turin. D'après Rolley, 1999, fig. 354.



de Gênes¹⁵⁴. D'après l'épigramme de Poseidippos de Pella, le bâton que tient Kairos dans sa main droite doit être identifié à un rasoir, destiné à lui raser l'arrière du crâne afin que ceux qui le poursuivent ne puissent pas l'attraper par les cheveux¹⁵⁵. Des représentations analogues sculptées, mais aussi peintes, du même personnage se rencontrent dans les écrits d'Évagre à la fin du VI^e siècle. Plus tard, dans les poèmes de Théodore Prodrome (première moitié du XII^e siècle) et de Manuel Philès (1275-1345), on trouve cette même image de Kairos qui évoque une représentation allégorique de la vie¹⁵⁶. En revanche, la description de cette personnification par Jean Tzézès, à la fin du XII^e siècle, se réfère au temps qui passe

(*chronos*) et laisse penser que ce poète se réfère à d'autres sources que l'épigramme de Poseidippos de Pella¹⁵⁷.

Sur la seconde dalle du musée de Torcello, qui semble avoir été sciée en trois parties, est sculpté un thème peu connu : le supplice d'Ixion (fig. 187). Celui-ci était le père des centaures, qui avait osé se vanter d'avoir bénéficié des faveurs de Héra, ce qui le conduisit à être condamné par Zeus à tourner sur une roue pour l'éternité.

Les sujets festifs

Bien que peu nombreux par rapport aux sculptures figurant des scènes religieuses, plusieurs bas-reliefs architecturaux sont ornés de représentations de musiciens et de

↑ Fig. 187. Plaque de chancel de la cathédrale Santa Maria Assunta à Torcello. D'après Grabar, 1976, pl. XCI-b.

danseuses évoquant une ambiance festive, comparables aux sujets qui caractérisent la céramique de table. Il est délicat d'affirmer que ces thèmes liés aux divertissements étaient présents dans les églises, puisque les sculptures qu'ils décorent sont en général conservées hors de leur contexte architectural. Un des rares exemples de cette catégorie conservé *in situ* est la danseuse sculptée sur un chapiteau de meneau de l'église Sainte-Sophie de Monemvasia datée de 1150¹⁵⁸. Son vêtement aux longues manches évasées ainsi que son couvre-chef permettent de l'identifier à une danseuse. Ces deux attributs vestimentaires caractérisent notamment Myriam et les Israélites figurées, sur une miniature d'un manuscrit du XI^e siècle conservé à la bibliothèque vaticane, en train de danser en l'honneur de Moïse après sa victoire lors passage de la mer Rouge¹⁵⁹. Chapeau évasé et tunique à longues manches font aussi partie de l'accoutrement de la petite danseuse sculptée aux côtés d'un centaure sur une plaque du Musée byzantin d'Athènes (fig. 188) et de celle sculptée sur un bas-relief du Castello Svevo à Bari¹⁶⁰. Selon Andréas Xyngopoulos, la place occupée par la danseuse sur le chapiteau de l'église Sainte-Sophie de Monemvasia ne serait pas fortuite : il a émis l'hypothèse que cette danseuse devait être identifiée à Salomé et que cette représentation particulière était liée à la chapelle funéraire à laquelle appartenait ce chapiteau qui, selon lui, devait probablement être dédiée à saint Jean-Baptiste¹⁶¹. L'observation du décor animalier (lièvres et paons) des autres chapiteaux de cette église¹⁶² fait cependant penser

aux motifs ornant la céramique de table, ce qui laisse supposer que les sculpteurs ont plutôt dû s'inspirer de tels décors réunissant à la fois sujets festifs et motifs zoomorphes.

Hormis les danseuses, les musiciens font aussi partie du même répertoire. Un joueur de flûte, qui rappelle le tibicien antique, est sculpté sur une plaque en marbre datée du début du XI^e siècle et provenant de la basilique de San Antioco en Sardaigne¹⁶³. La représentation discrète d'un musicien, probablement un joueur de lyre, est sculptée sur un encadrement de porte conservé à Corinthe (fig. 189). Les représentations de musiciens sont répandues dans l'art islamique comme on peut par exemple l'observer sur un chapiteau daté du X^e siècle conservé au musée de Cordoue (fig. 190). La rencontre et les échanges entre le monde arabe et le monde byzantin ont certainement donné lieu à la diffusion de ces thèmes liés au spectacle et à la fête dans ces deux civilisations. Néanmoins, on ne peut exclure la part de réalité que ces images étaient susceptibles de véhiculer. Des troupes de saltimbanques opérant dans les espaces publics à certaines périodes de l'année lors de fêtes ou se produisant à titre privé dans certains milieux aristocratiques devaient exister, même si les sources demeurent peu loquaces à ce sujet¹⁶⁴.

Des thèmes festifs où musiciens et acrobates sont mis en scène avec des références à la vie quotidienne ornent aussi des chapiteaux occupant les cloîtres d'abbayes occidentales à partir de la fin du XI^e siècle et durant le XII^e siècle. De tels exemplaires





↑ Fig. 188. Plaque avec centaure et danseuse, Musée byzantin d'Athènes.

→ Fig. 189. Musicien sculpté sur un encadrement de porte, Musée archéologique de Corinthe.



sont par exemple connus à Moissac¹⁶⁵, à la Daurade de Toulouse et à Sainte-Foy de Conques. Ces sujets apparaissent plus tôt dans les miniatures des manuscrits musicaux ou liturgiques, telle la Première Bible de Charles le Chauve (846) par exemple, pour illustrer le thème de David et des musiciens chargés du culte de l'Arche de l'Alliance, lorsque celle-ci est transférée dans la nouvelle capitale, Jérusalem¹⁶⁶.

Sur certains reliefs, l'aspect festif de la représentation semble être mêlé à des pratiques rituelles dont le sens nous échappe. De telles images mettant généralement en scène des danseuses qui portent divers éléments (paniers de fruits, grenades, oiseaux) se retrouvent dans les arts coptes, sassanide et islamique. Il est intéressant de comparer à ce propos l'une des faces d'un chapiteau du Musée archéologique d'Istanbul, datant probablement du IX^e siècle (fig. 191), avec un fragment de tissu copte des VII^e-VIII^e siècles conservé au musée historique des Tissus de Lyon¹⁶⁷, avec des vases en argent doré d'époque sassanide¹⁶⁸, avec une fresque du palais omeyyade de Qusayr Amra datée du deuxième quart du VIII^e siècle ou avec encore un décor en stuc du palais de Samara (IX^e siècle) en Mésopotamie¹⁶⁹. Les analogies dans la manière de représenter les formes des corps des danseuses, ainsi que les similitudes que l'on note dans leurs gestes et dans les objets qu'elles portent, sont évidentes. Par ailleurs, le mouvement esquissé par la jambe extérieure, repliée vers l'arrière, des danseuses du relief en stuc du palais de Samara est identique à celui qu'effectuent les danseuses ornant la







Fig. 190. Chapiteaux aux musiciens, X^e siècle, Musée archéologique de Cordoue.

Fig. 191. Chapiteau avec danseuses portant un panier, Musée archéologique d'Istanbul.

Fig. 192. Acrobate, Musée archéologique d'Istanbul.

Fig. 193. Musiciens, Musée archéologique d'Istanbul. D'après Pitarakis et al., 2010, fig. 14.9.

couronne de Constantin IX Monomaque. Or, leur présence sur cette couronne est aussi liée à un rituel, car elle évoque une cérémonie d'intronisation impériale¹⁷⁰.

Illustrés par les miniatures des manuscrits¹⁷¹ et répandus les coffrets en ivoire¹⁷², les personnages liés à des divertissements, et plus particulièrement les danseuses, les acrobates ou les acteurs, ornent aussi divers objets en argent doré. Sur une coupe et un couvercle, datés du XII^e siècle et conservés au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, ces thèmes côtoient des représentations zoomorphes ou des scènes de chasse¹⁷³.

Il est particulièrement intéressant de constater que ces sujets festifs ont donné lieu à des réalisations en ronde-bosse dont la hauteur conservée ne dépasse toutefois pas 59 centimètres. Quelques exemples,

malheureusement fragmentaires, sont visibles au Musée archéologique d'Istanbul : il s'agit de deux contorsionnistes en action prenant appui sur le lit d'attente commun à quatre petits chapiteaux (fig. 192)¹⁷⁴ et de trois musiciens en train de jouer de divers instruments de musique (fig. 193)¹⁷⁵. Ces statuettes, datées des XI^e-XII^e siècles, constituent des témoignages intéressants qui révèlent que la nature des sujets représentés était suffisamment éloignée du domaine spirituel pour permettre au sculpteur d'utiliser la technique de la ronde-bosse pour procéder à leur réalisation, alors que cette technique avait été abandonnée depuis longtemps à Byzance dans le but de marquer une rupture avec le monde dangereux des idoles païennes. Son utilisation demeure néanmoins exceptionnelle.



CONCLUSION

“Étudier la sculpture byzantine du Moyen Âge c’est explorer un champ de ruines. Aucun ensemble considérable et important n’est plus debout et entier, aucune statue, aucun relief figuratif n’est intact et à son emplacement primitif”, affirmait André Grabar¹⁷⁶.

Si la sculpture byzantine connaît un regain d’intérêt depuis ces trente dernières années et si les chercheurs qui s’investissent dans ce domaine sont en nombre croissant, tenter de reconstituer son histoire entre le IX^e et le XV^e siècle dans la vaste aire géographique couverte par l’Empire byzantin présentait en effet de nombreuses difficultés. Une manière de relever ce défi était de concevoir cet ouvrage comme une sorte de “guide” de la sculpture byzantine du Moyen Âge à Byzance, destiné à en retracer les grandes lignes. Après avoir défini le contexte historique de la période étudiée et après avoir retracé les principales étapes du développement de ce champ de recherche, l’accent a été mis sur le caractère architectural de cette sculpture en sélectionnant plusieurs ensembles datés présentés de manière chronologique. Cette vue d’ensemble incite à comprendre le processus mis en œuvre pour aboutir aux réalisations étudiées. Au fil de la lecture, une chaîne opératoire se dessine et met en lumière l’œuvre des commanditaires et des sculpteurs, avant d’appréhender les aspects matériels et visuels de leurs

sculptures. Les informations concernant les sculpteurs et leurs commanditaires, livrées avec parcimonie par les sources textuelles, l’épigraphie et l’étude de certains ensembles sculptés, ont été d’abord rassemblées et, en regard de cette reconstitution de l’activité de l’Homme à partir des textes et de l’archéologie, le lecteur a pu découvrir un panorama des matériaux, des techniques et des décors propres aux sculptures de cette période.

D’après les maigres informations contenues dans les sources écrites et dans l’épigraphie, on sait que les commanditaires des sculptures byzantines appartenaient surtout au milieu ecclésiastique, à l’élite issue de l’entourage impérial ou à une aristocratie occupant de hautes fonctions administratives. Néanmoins, la trace de donateurs provenant de communautés villageoises est attestée par l’épigraphie dans la région du Magne. L’identification des mots utilisés pour désigner les sculpteurs révèle des activités variées, ainsi que différents niveaux de spécialisation liés au travail de la pierre, montrant ainsi le soin accordé à la mise en œuvre des sculptures. Par ailleurs, plusieurs sources datant de la période tardobyzantine affirment sans équivoque que maçons et sculpteurs collaboraient. L’étude archéologique et stylistique des sculptures, de même que celle de la provenance de leurs matériaux, s’avère essentielle pour pouvoir identifier le travail de certains ateliers de



sculpteurs. Plusieurs avancées ont certainement été faites dans ce domaine, mais de plus amples recherches restent nécessaires pour localiser les centres régionaux de mise en œuvre des sculptures, leur développement ou leur abandon en raison du contexte historique.

Si, à première vue, l'utilisation du marbre – issu de carrières locales ou de remploi – est privilégiée et confère aux sculptures médiévales une grande homogénéité, les ouvrages en bois, en plâtre ou en calcaire sont aussi représentés. Le plâtre pouvait servir de substitut ou de complément au marbre. Les très beaux encadrements d'icônes conservés à Nérézi et à Sopoćani reflètent la grande maîtrise acquise par les artisans dans la mise en œuvre de ce matériau. Le bois connaît aussi une vogue importante dans diverses régions, particulièrement dans le Nord de la Grèce et dans les autres pays des Balkans, dès la fin du XII^e siècle et plus encore au cours de la période tardobyzantine.

L'observation des techniques et des motifs utilisés par les sculpteurs a permis de dégager des tendances stylistiques régionales. Le matériel daté du XI^e siècle, conservé en Asie Mineure, se distingue par une grande virtuosité, comme l'atteste l'utilisation de plusieurs techniques sur un même relief. Parmi celles-ci, la technique ajourée et le champlévé, fréquents sur les *templa* et les encadrements d'icônes, trahissent un goût prononcé pour l'imitation de l'orfèvrerie, dans le but de donner un aspect précieux et luxueux à ces médiateurs de la dévotion des fidèles. Si l'on considère les motifs ornant ces sculptures, les compositions géométriques y

occupent une large place aux X^e et XI^e siècles. Les représentations anthropomorphes sont aussi plus nombreuses, notamment dans la capitale de l'Empire. Dès le XII^e siècle, certains vestiges actuellement conservés dans la Kalenderhane Camii reflètent le goût des sculpteurs pour la technique ajourée et pour les représentations figurées. Cette tendance persiste au cours de la période tardobyzantine : le bas-relief figuré trouve alors son épanouissement dans la sculpture funéraire et s'accompagne généralement d'un décor végétal composé de frises de feuilles d'acanthe ajourées, comme on peut l'observer à la Kariye Camii, dans l'ancien *parekklesion* de l'église du monastère de Chora.

Les régions balkaniques conservent d'exceptionnels ensembles architecturaux sculptés, dont la qualité est souvent à mettre en relation avec le patronage dont ils ont bénéficié : celui de personnages influents appartenant à l'entourage impérial. Ces riches commanditaires, tels Léon le Protospathaire, Christophoros, Katépanô de Longobardie, ou les moines du monastère d'Hosios Loukas, vont stimuler une production variée et luxueuse, favorisant l'activité de sculpteurs locaux, mais il est difficile de repérer le travail d'individus distincts. Nicétas le marbrier est l'un des rares artisans dont on a pu évaluer le rayonnement, confiné à une partie du Magne, car il a signé ses œuvres. Le travail d'"ateliers" régionaux anonymes émerge peu à peu grâce à l'étude technique et stylistique des sculptures. Pour ce qui est du Nord de la Grèce, Verria, Thessalonique et le Pélion constituent des centres importants où certaines réalisations,



telles les icônes sculptées, se révèlent assez similaires à celles de la capitale, tandis que d'autres ont intégré des motifs orientaux. On peut affirmer que la Grèce centrale et le Péloponnèse montrent un réel dynamisme dans l'art de sculpter. Maîtrisant avec talent les différentes techniques, les sculpteurs ont assimilé la stylisation des formes véhiculées par les influences arabes et développent un goût prononcé pour le rendu plastique du décor zoomorphe, qui s'exprime surtout sur les épistyles des *templa*. C'est dans ces régions que naît un style original et autonome, qui a intégré les influences orientales et les réinterprète en haut-relief, les libérant ainsi des deux dimensions caractérisant la plupart des décors sculptés. L'arrivée des Latins dans ces régions au XIII^e siècle apportera un nouveau substrat qui sera exploité par les sculpteurs locaux et donnera lieu à diverses réalisations, dont certaines sont très réussies (fig. 34, 35).

Le décor architectural de plusieurs églises montre par ailleurs que la sculpture participe, dans l'esprit de ses concepteurs, à la création d'un ensemble unique construit en l'honneur de Dieu, "τὸ φιλόθεον ἔργον", comme l'a fait graver dans la pierre le moine Grégoire d'Hosios Loukas. La grande harmonie entre architecture et décor intérieur prouve la collaboration étroite entre maçons, sculpteurs et peintres. Ces différents corps de métier font d'ailleurs partie d'une seule et même catégorie dans le *Livre du Préfet* de Constantinople et, comme l'attestent quelques documents écrits, une même personne pouvait assurer plusieurs de ces fonctions. L'innovation et le renouvellement que connaît la sculpture

à intervalles réguliers apparaissent souvent dans les détails et se traduisent par une synthèse subtile, opérée à partir d'emprunts techniques et décoratifs aux répertoires du passé, modelés par les influences culturelles qui ont enrichi cette période.

À la fois décorative et symbolique, la sculpture a pour fonction principale d'orienter le fidèle dans l'espace architectural, en attirant son regard sur ses limites et sur les dispositifs liturgiques. Avec l'essor de la sculpture en champlévé à incrustation de matière colorée et avec l'utilisation de la technique de la polychromie, le bas-relief s'impose comme vecteur de la couleur dans les édifices. Dès le IX^e siècle, le *templon* devient le principal support de dévotion qui se couvre de motifs géométrico-végétaux et anthropomorphes, sculptés en bas-relief. La sculpture participe également à la mise en valeur des icônes monumentales peintes, en les couronnant d'un encadrement soigné et délicat, qui fait figure d'écrin. De telles icônes, situées de part et d'autre du *templon*, étaient aussi sculptées, comme celles des saints Pierre et Paul retrouvées dans l'église de Čepina en Bulgarie (fig. 160). L'impressionnant saint Georges en bois sculpté, visible dans l'église Saint-Georges à Gallista (fig. 63), apporte également la preuve que les images des saints titulaires d'édifices religieux pouvaient être sculptées. Enfin, jusqu'à la période tardobyzantine, l'ambon est aussi un aménagement liturgique important où s'exprime l'art des sculpteurs.

Une des caractéristiques les plus représentatives de la sculpture byzantine à partir



du x^e siècle est l'essor des représentations figurées, qui avaient été jusque-là très discrètes. Si la fonction votive des icônes sculptées est évidente, il est regrettable que la plupart d'entre elles ne soient plus conservées *in situ*. Grâce aux sources textuelles, et notamment aux récits des pèlerins russes visitant Constantinople, il est permis de penser que ce type d'icônes se rencontrait dans les églises. Constantin Porphyrogénète nous apprend par ailleurs que les icônes en marbre représentant la Vierge orante remplissaient aussi la fonction d'*hagiasma* (fig. 142, 146) : le contact avec l'image sculptée suffisait à sacrifier l'eau qui coulait des paumes de ses mains, preuve que cette image, même si elle était en pierre, était considérée comme sacrée. Saints cavaliers et saints militaires sont généralement sculptés sur les plaques encadrées dans les façades et les chapiteaux des *arcosolia* : ils s'affirment comme les protecteurs des édifices et les gardiens des tombes. Les images figurées comportant le thème récurrent de la Déisis étaient d'abord sculptées sur les *templa* (fig. 83) avant de migrer, manifestement au xii^e siècle, vers les encadrements d'icônes (fig. 26) et, aux xiii^e-xiv^e siècles, au sein des installations funéraires (fig. 8, 45). Ces représentations sont concentrées à Constantinople et dans ses régions proches, où elles semblent incarner pour les fidèles le principal chemin d'accès vers le Salut et la Rédemption. Longtemps subordonnée aux autres arts, la sculpture gagne alors peu à peu son autonomie, s'affranchit et ira jusqu'à concurrencer la peinture monumentale dans les

édifices constantinopolitains du début du xiv^e siècle. Elle participe à l'aboutissement de l'atmosphère à la fois solennelle et vivante des édifices religieux conçus en l'honneur de Dieu et propices à implorer sa miséricorde.

Les rares sculptures présentant des sujets relevant du monde profane sont révélatrices de certains traits de la société byzantine durant cette période. Le thème récurrent de la victoire impériale continue de s'exprimer à travers l'Ascension d'Alexandre, légende tirée d'un roman populaire tant en Orient qu'en Occident. Comme sur les coffrets en ivoire réalisés à la période mésobyzantine, certains épisodes de la mythologie grecque, tels que le cortège de Dionysos, représentés de manière épisodique dans les sculptures, sont transformés en sujets chrétiens et modifiés avec un goût certain pour la dérision (fig. 184). Une connotation plus philosophique est néanmoins perceptible dans la figuration d'autres thèmes propres à la civilisation antique comme, par exemple, la personnification du temps qui passe (fig. 185). Certains vestiges sculptés révèlent aussi que la fête, les spectacles et la musique étaient des activités prisées par les Byzantins à l'époque médiévale. La représentation de ces activités divertissantes liées à la vie quotidienne suscite même un retour en grâce de la technique de la ronde-bosse qui demeurera toutefois très limité (fig. 192, 193). La figuration en trois dimensions des plaisirs et du rire suscités lors des spectacles ne craint désormais plus d'être possédée par les démons qui habitaient les statues antiques.



NOTES

1. En témoignent par exemple l'ouvrage de Charles Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes*, Paris, 1879, p. 27-34 et p. 105-127, ainsi que l'étude de Louis Bréhier (Bréhier, 1911).
2. Joubert, 2008, p. 216-224, fig. 153, 154 et fig. 191-194.
3. Spieser, 1991b, p. 348-352.
4. Bréhier, 1911, p. 3, note 2.
5. *Ibid.* ; Bréhier, 1916 ; Bréhier, 1973 ; Sodini, 2008, p. 5.
6. Strzygowski, 1901, p. 1-10.
7. Bréhier, 1911, p. 5.
8. Bréhier, 1973, p. 7, p. 14-15.
9. Bréhier, 1911, p. 9-83.
10. Grabar, 1963 et 1976.
11. Grabar, 1976, p. 31.
12. Dennert, 1997. Des études régionales plus fines, telle celle de Joachim Kramer sur les chapiteaux de la région de Venise (Kramer 2016) ont vu le jour depuis.
13. Feld, 1970.
14. Pazaras, 1988 et 2002.
15. Brooks, 2004.
16. Lange, 1964.
17. Au sujet de la question de la diffusion de l'ambon dans les églises méso- et tardobyzantines, on consultera les études de Peschlow, 1994a ; Sodini, 1994b, Pazaras, 1994 et Dennert, 1995. Pour les questions relatives au décor et à la fonction du *templon*, voir notamment Ruggieri, 2008 et Vanderheyde, 2007a.
18. Barsanti, 1988 ; Russo, 2004.
19. Ötügen, 1996.
20. Türker, 2018.
21. Parman, 2012.
22. Niewöhner, 2008.
23. Maksimović, 1967 ; Filipova, 1997.
24. Boura – Bouras, 2002 ; Drandakis, 2002 ; Vanderheyde, 2005.
25. Mendel, 1912-1914 ; Firatli, 1990.
26. Sklavou-Mavroeidi, 1999.
27. Lovecchio, 1981.
28. Megaw, 1966.
29. Macridy *et al.*, 1964, p. 304, 308 ; Mango – Hawkins, 1968, p. 179-180.
30. Boura, 1980.
31. Pazaras, 2001.
32. Feld, 1975 ; Peschlow, 1990.
33. Consulter les rapports des campagnes 1993, 1994 et 1995 parus dans *AnatSt* 44 (1994), p. 105-128 ; *AnatSt* 45 (1995), p. 105-136 ; *AnatSt*. 46 (1996), p. 91-110 et Lightfoot – Ivison, 1999, p. 333-349.
34. Zuliani, 1970 ; Deichmann, 1981 ; Demus, 1995 ; Minguzzi, 1997.
35. Hjort, 1979.
36. Bouras, 2008 ; Ivison, 2008.
37. Vanderheyde, 2005, p. 99-106.
38. Pazaras, 2002b.
39. Liveri, 1996 ; Melvani, 2014.
40. Pennas – Vanderheyde, 2008.
41. Sodini, 2008, p. 6-7.
42. Dans la synthèse de référence sur "Byzance médiévale 700-1204" par exemple, la sculpture n'apparaît pas dans la table des matières mais elle est évoquée dans les chapitres concernant le développement architectural au cours de la période mésobyzantine, cf. Cutler – Spieser, 1996, p. 215, 233.
43. Mango, 1994, p. 118.
44. Ces photographies ont été prises au cours de missions en Grèce, Bulgarie, Turquie et Syrie.
45. Voir à ce sujet Eastmond, 2004, p. 74-96 ; Melvani, 2014, p. 58-59.
46. Iamanidze, 2013, p. 1-18 et part. p. 10-16.
47. Sodini, 2008, p. 16-17.
48. Boura, 1977-1979, p. 63-72.
49. Vanderheyde, 1998, p. 64-65.
50. Cette courte synthèse reprenant les principaux événements historiques qui se sont déroulés entre 843 et 1453 s'inspire des travaux suivants : *Byzance*, 1992 ; Cheynet, 2001 ; Ducellier – Kaplan, 1996 ; Cutler – Spieser, 1996 ; Herrin, 2009, Kaplan, 2016 ; Lafontaine-Dosogne, 1987 ; Cheynet, 2006 ; Laiou, 2011.
51. Trois thèmes existent en Asie Mineure dès le VII^e siècle : celui des Arméniens dans le Nord-Ouest, celui des Anatoliens dans le Sud-Ouest et celui de l'Opsikion près de Constantinople. Le thème maritime des Cibyrhéotes, à l'extrême sud-ouest de l'Asie Mineure, a sans doute été créé plus tard car son stratège est seulement mentionné dans les sources en 732, cf. Kaplan, 2016, p. 159-162.
52. Selon Georges Pachymère, ces statues étaient en bronze, cf. Georges Pachymère, *Relations historiques* IX, 14 (éd. Faller, 1999, p. 258-261) ; Grégoras, *Historiae byzantinae* VI, 9 (éd. Schopen, 1829, t. I, p. 202) ; Rochette, 2009, p. 66.
53. Spieser, 2017, p. 123-144.
54. Papaioannou, 2006, p. 95-116.
55. Mango, 1963, p. 57.



56. Guberti Bassett, 1991, p. 87-96.
57. Smith, 1991, p. 144-158.
58. Delehay, 1966, p. 236-246, part. 244-245.
59. Les inscriptions monétaires attestent en effet le lien entre le culte solaire et l'idéologie impériale durant la période tétrarchique. Le *Sol Invictus* est assimilé au maître de l'Empire, "mais il est aussi le dieu de la victoire et de l'éternité impériale, la divinité dont les empereurs sont l'émanation dans le monde humain", cf. Dagron, 2011, p. 60-61.
60. Guberti Bassett, 2000, p. 6-25.
61. Mavroei, 1999, n° 1-5.
62. Jonas II, 1-11. Le Kétos ("Κῆτος") ou monstre marin est évoqué dans la Septante, cf. *La Bible d'Alexandrie*, vol. 23, 4-9, *Les Douze Prophètes : Joël, Abdou, Jonas, Naoum, Abakoum, Sophonie*, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 146-152, part. p. 147.
63. Cormack – Vasilaki, 2009, n° 1-2, p. 52-53 et p. 378.
64. Mt IX, 20-22 ; Mc V, 25-34 ; Lc VIII, 43-48. Les renvois au texte biblique de l'ensemble de cet ouvrage se réfèrent à la Bible de Jérusalem.
65. Cet épisode est raconté par Eusèbe de Césarée (Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique* VII, 18) et a été repris dans les Actes de Mar Mari, cf. Jullien, 2001, p. 14 et 64, note 7.
66. Au sujet des écrits des auteurs antiques du I^{er} siècle, tels Pausanias, Porphyre et Athénée, décrivant le pouvoir exercé par ces statues dans les songes, cf. Clerc, 1915, p. 49-54.
67. Dagron, 2005, p. 195-206 et part. p. 203.
68. Van der Vin, 1980, p. 315-317.
69. *Ibid.*, p. 317-319 ; Dagron, 2005, p. 205-206.
70. Dagron, 2005, p. 203.
71. La production de statues d'empereurs se maintient jusqu'au règne de Philippikos (711-713), puis réapparaît au cours du règne de Constantin VI (780-797), mais plus aucune statue impériale ne fut réalisée durant la renaissance macédonienne, cf. Mango, 1963, p. 71-72, note 96 ; Dagron, 1984, p. 144, note 76 ; Spieser, 2017, p. 135-136.
72. Sodini, 1994c, p. 43-94.
73. Firatli, 1990, n° 55-62, p. 27-30 : notices des éléments appartenant à ces colonnes et bibliographie principale sur ce sujet. Voir aussi Konrad, 2001, p. 319-401.
74. Sodini, 1994c, p. 77-80.
75. *Ibid.*, p. 86.
76. *Ibid.*, p. 88.
77. *Ibid.*, p. 67-73.
78. Vanderheyde, 2007b, p. 158-159.
79. Une reconstitution des scènes christologiques sculptées sur les dix panneaux moulurés couvrant les deux battants des portes de la Kariye Camii a été proposée par Østein Hjort, cf. Hjort, 1979, p. 202-223, part. p. 204-219 et p. 208, dessin B, fig. 1, 2, 22.
80. Spieser, 1991a, p. 47-81.
81. Cf. *infra*, "Les matériaux utilisés".
82. Vanderheyde, 2007a, p. 77-112.
83. Marinis – Ousterhout, 2015, fig. 8.10.
84. Vanderheyde, 2005, p. 427-442.
85. Ces trouvailles sont particulièrement nombreuses en Phrygie ainsi que dans d'autres régions micrasiatiques, cf. Dennert 1995, p. 137-147 ; Peschlow 1994a, p. 455-460 ; Sodini 1994b, p. 303-307.
86. Notamment à Pallantion, en Arcadie (Orlandos, 1973, p. 124-125, fig. 93), à Kounos, dans le Magne (Drandakis, 2002, p. 255-258, fig. 388, 389) et à Arta, en Épire (Vanderheyde, 2005, p. 44, n° 53, pl. XXIV, fig. 47).
87. Dans l'église d'Episkopi, située au sud de l'Albanie, cf. Hobdari, 2007-2008, p. 325-350.
88. Dans l'église Ronde de Preslav (Matev, 1930, p. 562, fig. 1) et à Saint-Georges de Sozopol (Milanova, 2009, p. 179-194).
89. Peschlow, 1994b, p. 255.
90. Pazaras, 1994, p. 251-254, pl. 136-147.
91. Kazhdan, 1987, p. 422-426.
92. Androudis, 2002, p. 143-168.
93. Georgios Pallis en a répertorié vingt-cinq en Grèce, cf. Pallis, 2012, p. 119-130.
94. Firatli, 1990, p. 209-211, n° 485-493, pl. 123-124.
95. Cf. *infra*, "Les représentations anthropomorphes".
96. Hanson, 2003, p. 179.
97. Bouras – Boura, 2002, p. 44-50 et p. 331-334.
98. Mango, 1995, p. 645-649 ; Mango, 2000, p. 181-186.
99. Hetherington, 1993-1994, p. 471-476.
100. Koch, 1998, p. 439-478.
101. On estime à environ mille le nombre de sarcophages conservés à Rome. La plus ancienne cuve de sarcophage chrétien est celle de Sainte-Marie Antiqua datée de 270-280, cf. Koch, 1998, p. 439-440, note 3.
102. Caillet – Loose, 1990, fig. 26, 101.
103. Voir à ce sujet Kollwitz – Herdejürgen, 1979, p. 66 et sv. ; Deichmann, 1989, p. 333-345 ; Caillet – Loose, 1990, p. 13-14.
104. Firatli, 1990, p. 45-46, n° 79, pl. 29.
105. Firatli, 1990, p. 81-82, n° 81, pl. 30 ; Kiilerich, 2002, p. 138-144 ; Caillet – Loose, 1990, p. 96 et 105, fig. 71.
106. Koch, 1998, p. 445-446, fig. 1, 3.
107. *Ibid.*, p. 444 ; Firatli, 1990, n° 100-102, 106, 107, pl. 38-40 ; n° 84, pl. 31 ; n° 96-98, pl. 37-38.
108. Koch, 1998, p. 446, fig. 1.
109. En témoignent notamment les exemplaires recensés par Théocharis Pazaras, cf. Pazaras, 1988,

- pl. 1-36 et pl. 39 à 67 et Pazaras, 2002a, p. 167-178.
 Voir aussi Feld, 1970, p. 158-184.
110. Au sujet du développement de la sculpture funéraire durant la période tardobyzantine, cf. Brook, 2004, p. 95-103 et Melvani, 2014, p. 143-145.
111. Vanderheyde, 2012a, p. 359-372 ; Caillet – Joubert, 2016, p. 39-47.
112. Dennert, 1997, p. 221-224.
113. *Ibid.*, p. 2.
114. Cutler – Spieser, 1996, p. 88-89.
115. Ce même atelier de sculpteurs a réalisé le décor de l'église Saint-Grégoire à Thèbes, construite en 872, mais qui n'est plus conservée, cf. Sotiriou, 1924, p. 1-26 ; Grabar, 1963, p. 95-97.
116. La quatrième inscription, encastrée dans l'angle nord de la façade ouest de l'église, est écrite en vers homériques, dans un grec raffiné et sans fautes. De plus, elle est gravée sur un bloc de marbre, différent des pierres locales utilisées pour les autres inscriptions, cf. Cutler – Spieser, 1996, p. 88.
117. Papalexandrou, 2008, p. 64-67, fig. 4.1, 4.3.
118. Megaw, 1966, p. 1-32 ; Vanderheyde, 2007a, p. 86.
119. Kalopissi-Verti, 2006, p. 108.
120. Boura, 1980, p. 49-56. Au sujet des gargouilles zoomorphes et de leur évolution durant la période byzantine, voir Niewöhner, 2016, p. 163-181 et part. p. 170-172 (gargouilles de l'église de la Vierge du monastère d'Hosios Loukas).
121. Mango – Hawkins, 1964, p. 299-300.
122. *Ibid.*, p. 300, note 7 ; A. Cutler, A. Kahzdan, "Lips", in *ODB*, p. 1232-1233.
123. Certains de ces motifs zoomorphes présentant un caractère islamisant se retrouvent sur des sceaux datés du X^e siècle appartenant à des personnages au statut social élevé qui étaient liés au milieu impérial, cf. Walker, 2012a, p. 385-413.
124. Notamment à Bari, cf. Lovvechio, 1981, p. 7-87 ; Salvatore – Lavermicocca, 1980, p. 93-135.
125. Voir *supra*, "L'apport de l'étude archéologique...".
126. Au sujet de la transcription et de la traduction de cette inscription, cf. Spieser, 1973, p. 163-164, pl. IV, 2. Voir aussi Koukoutidou – Nicolaidou – Tourta, 1997, p. 177, fig. 206.
127. Cutler – Spieser, 1996, p. 234.
128. Mango, 1978, p. 113-115.
129. Vélénis, 2008, p. 231-247, fig. 6, 7.
130. Vanderheyde, 2010, p. 280-283.
131. Belting, 1972, p. 263-271.
132. Hjort, 1979, p. 238-239.
133. Bouras, 1982, fig. 44, 55, 58, 66, 67, 69, 70, 71 a-72 b.
134. Bouras, 1982, p. 122-126, fig. 124-130.
135. *Ibid.* p. 63.
136. *Ibid.*, fig. 37-40.
137. *Ibid.*, fig. 66, 68.
138. *Ibid.*, fig. 79, 80.
139. Peschlow 1990, p. 220-240, pl. 42-44.
140. Ousterhout 1999, p. 97-98.
141. La destruction de la ville de Myra en 1034 avait déjà suscité l'intervention de Jean Orphanotrophe, frère de l'empereur Michel IV, dans la reconstruction de l'église. Il est d'ailleurs difficile de savoir exactement à quels travaux l'inscription mentionnant l'intervention de Constantin Monomaque fait référence, cf. Peschlow, 1990, p. 210 et 253-254.
142. L'île de Chios ne disposant pas de carrières de marbre blanc, ce matériau devait être importé d'ailleurs ou d'autres matériaux disponibles sur place, comme le calcaire à grain fin, ont été utilisés, cf. Bouras, 1982, p. 125.
143. Voir à ce sujet Barsanti – Pedone, 2005, p. 415-416, notes 31 et 32.
144. Tsitouridou, 1987, p. 917-921 ; Bouras – Boura, 2002, p. 156-158.
145. Dès le VI^e siècle, le comput byzantin fut établi sur l'année comptée à partir de la date supposée de la création du monde en s'appuyant sur la Bible. Cette date fut située le 25 mars, puis le 1^{er} septembre 5508 av. J.-C., cf. Grumel, 1935, p. 319-326.
146. Barsanti – Pedone, 2005, p. 415-416.
147. *Ibid.*, p. 416-425.
148. Sinos, 1985, p. 8.
149. Sinkević, 2000, p. 4.
150. Sinos, 1985, fig. 40-45.
151. Comme, par exemple, un petit chapiteau de la Kariye Camii, et un autre issu de l'église sud du monastère du Pantocrator, cf. Dennert, 1997, p. 84, n° 173 et 174, pl. 31.
152. Sinos, 1985, p. 93.
153. *Ibid.* p. 100-101.
154. Dennert, 1997, p. 83-84.
155. Sinos, 1985, p. 114, fig. 46, 47.
156. Grabar, 1976, pl. LXXVIII a, b ; Sinkević 2000, fig. 78.
157. Bouras – Boura, 2002, p. 289-290, fig. 337, 338.
158. Drandakis, fig. 236, 274-277, 293-296, 333-334, 354-356, 385.
159. *Ibid.*, fig. 271, 278.
160. Bouras, 2008, p. 469-485.
161. Boura, 1980, p. 109.
162. Peschlow, 1997, p. 104, fig. 88-93.
163. Kalopissi-Verti, 2006, p. 110.
164. *Ibid.*, p. 113-114, fig. 10.
165. Voir à ce sujet Sinkević, 2000, p. 91-92.
166. Hadermann-Misguich, 2005, pl. XIV et XV ; Kalopissi-Verti, 2006, p. 113, fig. 8, 9.

167. Kalopissi-Verti, 2006, p. 120-121, fig. 20. Au sujet des choix iconographiques, des textes et des épithètes relatifs à ces icônes monumentales aux périodes méso- et tardobyzantine, cf. *ibid.*, p. 118-123. À propos de l'évolution de la représentation peinte des saints patrons dans les églises byzantines, cf. Hadermann-Misguich, 1975, p. 217-224.
168. Kalopissi-Verti, p. 114 et 120, fig. 12-14.
169. Ousterhout, 2001, p. 133-150.
170. Vanderheyde, 2005, p. 72-76, n° 117-122, fig. 100-103.
171. Bouras – Boura, 2002, p. 295.
172. Vokotopoulos, 2005, p. 226.
173. Vokotopoulos, 2007, p. 30-37, fig. 27-34 et p. 53-54, fig. 50-51.
174. Orlandos, 1935, p. 8-9 ; Liveri, 1996, p. 162-164.
175. Orlandos, 1935, p. 29.
176. Nicol, 1984, p. 240-241 ; Kalopissi-Verti, 1992, p. 53-54, n° 7, fig. 11-14.
177. Cf. *infra*, "Les représentations anthropomorphes".
178. Theis, 1991, p. 72-123.
179. Mansi XI (1756), col. 977 sv. ; Mango, 1986, p. 139-140.
180. Jolivet-Lévy, 1993-1994, p. 45-52, particulièrement p. 50-52.
181. Orlandos, 1963, p. 87-88, fig. 90.
182. Safran, 1992, p. 458.
183. D'autres témoignages similaires existent, comme le révèle notamment la plaque funéraire d'Anne Ange-Doukas, alias Agnès de Villehardouin, cf. Vanderheyde, 2012a, p. 359-372.
184. Kalopissi-Verti, 1992, p. 35-36 et p. 45-46.
185. Chatzidakis, 1983, p. 1-10 ; Bouras – Boura, 2002, p. 615.
186. Pazaras, 2002, p. 483.
187. Boura, 1977-1979, p. 63-72 ; Drandakis, 2002, p. 318-324 ; Pallis, 2006, p. 91-100.
188. Melvani, 2014, p. 110, fig. 74, 75.
189. À moins qu'il ne s'agisse de l'un des frères siamois, neveu de Théodora Pétraliphos, épouse du despote d'Épire Michel II, dont la sépulture était peut-être conservée dans l'église des Blachernes, comme Georgios Vélénis en a émis l'hypothèse après avoir étudié l'inscription de la dalle funéraire de la tombe nord, cf. Vélénis, 2015, p. 109, p. 129-137.
190. De telles représentations de figures guerrières non nimbées et dépourvues de casque sont rares à Byzance durant la période médiévale. Des images similaires trahissant une influence de l'art occidental sont néanmoins visibles sur une coupe en céramique du XII^e siècle, glaçurée et incisée, conservée à Thessalonique (Papanikola-Bakirtzi, 1999, n° 24) et sur une dalle gravée du musée de Paphos à Chypre, datée de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle, cf. Catling, 2001, p. 140-144, fig. 15.1, 15.2.
191. Orlandos, 1936, p. 24-25, fig. 19 et p. 41, fig. 40 ; Papadopoulou, 2015, p. 181-191, p. 186, fig. 13.
192. Macridy *et al.*, 1964, p. 309-310.
193. Düll, 1985, pl. 68, 1-2, pl. 69, 1-2 ; Düll, 1987, fig. 1, 3-17.
194. Melvani, 2013, p. 111, fig. 85.
195. Marinou, 2007, p. 48-59, part. p. 52-54, fig. 9, dessin n° 1.
196. Louvi-Kizi, 2008, p. 111-125.
197. Liveri, 1996, dessin 1, n° 3 ; Melvani, 2014, fig. 28 et pl. 3.
198. Gerstel, 2006, fig. 2.
199. Basilaki-Karakatsani, 1971, pl. 52.
200. Brooks, 2004, p. 101-103 ; Melvani, 2014, p. 72-75.
201. Kasarska, 2008, p. 175-183, fig. 2, 11 ; Caillet – Joubert, 2016, p. 40-44, fig. 3, 5.
202. Kasarska, 2008, p. 178 ; Panofsky, 1995, p. 71-73.
203. Bauch, 1976, p. 46-62, part. 58-61.
204. Caillet – Joubert, 2016, p. 46-47.
205. Macridy *et al.*, 1964, p. 262-263.
206. Grabar, 1976, n° 129, p. 129-130, pl. XCIX et C.
207. Cf. *infra*, "Les représentations anthropomorphes".
208. Belting, 1972b, p. 67-79, part. p. 78-79.
209. Firatli, 1990, p. 194, n° 417.
210. *Ibid.*, p. 192-193, n° 414.
211. Grabar, 1976, p. 130, pl. CIII b-c.
212. Brooks, 2004, p. 101.
213. Talbot Rice, 1959, p. 85, pl. XXXV.
214. Xyngopoulos, 1949, p. 16-17 : cet auteur suggère l'insertion de pâte de verre en établissant un parallèle avec la technique des émaux cloisonnés, mais dans son état actuel ce bas-relief ne présente aucun indice qui permettrait d'en être sûr.
215. Pazaras, 2002, p. 475.
216. Bošković, 1958-1959, p. 125-131.
217. Ousterhout, 2002, p. 86. Au sujet de l'épigramme de l'*arcosolium* sud, cf. Rhoby, 2014, n° TR68, p. 643-650.
218. De Khitrovo, 1889, p. 232 ; Bréhier, 1924, p. 57.
219. Firatli, 1990, n° 272, 273, 276.
220. Belting, 1972b, p. 86-95 ; Pazaras, 2002, p. 472-473 ; Sadini, 1995, p. 311.
221. Firatli, 1990, p. 81-82, pl. 48, n° 139a, b ; Yalçın, 1999, p. 361, fig. 7.
222. Pralong, 2003, n° 100, pl. XXII.
223. Odokan, 2007, p. 71.
224. Nenadović, 1967, fig. 71-73, 366, 367.
225. *Ibid.*, pl. LIV, fig. 315 ; Grabar, 1976, n° 171, pl. CXLIV.
226. Düll, 1995, p. 312.
227. Melvani, 2013, p. 131-138.



228. BHG, 1737, 1739 ; Paschalides, 1991, p. 194-197 ; Talbot, 1996, p. 220 ; Kaplan, 2013, p. 285-301.
229. Paschalides, 1991, p. 196.
230. Pallis, 2013, n° 35, p. 789.
231. *Ibid.*, Appendice Ib, p. 802.
232. Pazaras, p. 56-57, note 264, fig. 70 ; Melvani 2013, p. 139.
233. Chatzidakis, 1969, p. 127-150.
234. Oikonomides, 1992, p. 249.
235. Ces inscriptions ont été étudiées dans un article qui fournit une description détaillée des placages et des sculptures du *katholikon* de ce monastère et présente de nouvelles hypothèses sur l'identification du moine Grégoire, cf. Vanderheyde, 2016, p. 647-665.
236. Diehl 1889, p. 10 ; Chatzidakis, 1969, p. 141, note 36. Ce dernier a omis plusieurs éléments de l'inscription originale. Ces petites erreurs sont reproduites dans l'étude de Nano Chatzidakis, cf. Chatzidakis, 2011-2012, p. 28, note 86.
237. Je tiens à remercier Anne Jacquemin pour ses très pertinentes indications qui ont contribué à préciser le sens de cette inscription.
238. Bouras, 2010, p. 12, n° 9.
239. Chatzidakis, 1969, p. 141, note 36 ; Chatzidakis 2011-2012, p. 28, note 87.
240. Oikonomides, 1992, p. 250-251.
241. Chatzidakis, 2011-2012, p. 28.
242. *Ibid.*
243. Chatzidakis, 1969, p. 141, note 36 ; Chatzidakis, 2011-2012, p. 28, note 87.
244. L'inspiration divine présidant au travail des sculpteurs est en effet un trait commun à plusieurs textes hagiographiques, cf. *infra*, "Les informations livrées par les sources..."
245. Sotiriou, 1926, p. 133-134, fig. 8 ; Talbot, 1999, p. 81, fig. 10, 11.
246. Au sujet de la transcription de cette inscription et de la bibliographie antérieure concernant cette découverte, cf. Pallis, 2013, n° 21, p. 783-784.
247. Ce *templon* a été daté du ^xe siècle par N. Firatli qui a fouillé l'église dans lequel il a été trouvé, cf. Firatli, 1969, p. 161-163. C. Barsanti a proposé d'identifier le donateur au patriarche de Constantinople Eustathios et date donc la réalisation de ce *templon* entre 1019 et 1025, cf. Barsanti, 1988, p. 291-294. Pour la transcription de l'inscription et la bibliographie antérieure, cf. Pallis, 2013, n° 20, p. 783.
248. Feissel, 2003, p. 241, fig. 3 ; Pallis, 2013, n° 7, p. 778-779.
249. Vanderheyde, 2005, n° 92, p. 66, fig. 82 a ; Androutsis, 2014, p. 32-33, fig. 1, 2 ; Rhoby, 2014, n° GR90, p. 305-307.
250. Avramea, 1989, p. 834-835.
251. Pazaras, 1987, p. 159-183, part. 161-162 ; *ibid.* 1994, p. 251-254 ; Melvani, 2013, p. 139.
252. Grabar, 1976, n° 156, p. 149, pl. CXXXIX a, c ; Melvani, 2013, p. 139, note 55.
253. Pallis, 2013, n° 59, p. 798-799 (avec bibliographie antérieure).
254. Drandakis, 1979, p. 218-225 ; Drandakis, 2002, p. 12-18, Voir aussi Feissel – Philippidis – Braat, 1985, p. 306 et Vanderheyde, 1998, p. 769-770.
255. "Souviens-toi, Seigneur, de ton serviteur Léon, avec son épouse et ses enfants, qui, avec grande piété, a fait ces tiennes architraves ; chantres, priez pour lui ; amen, ainsi soit-il, Seigneur. Elles ont été achevées de la main du marbrier Nicétas au mois d'août, indiction 13, année 6583 (= 1075)", cf. Feissel – Philippidis – Braat, 1985, p. 305, n° 46, pl. X 1-2 ; Drandakis, 1972, p. 24-25 ; Drandakis, 2002, p. 3-12 et Vanderheyde, 1998, p. 767.
256. "Autel de Saint Nicolas et de sainte Barbara ; chantres, priez pour le serviteur de Dieu Staninas et Pothos, fils de Sirakos. Nicétas, marbrier, du village de Maina", cf. Feissel – Philippidis – Braat, 1985, p. 304, n° 45, pl. IX-1 ; Drandakis, 2002, p. 19-20 ; Vanderheyde, 1998, p. 768.
257. Comme c'est le cas pour Pothos, fils de Sirakos.
258. Ce dynamisme dans l'art de sculpter qui caractérise ces régions a été mis en évidence par les études de Laskarina Boura (Boura, 1977-1979, p. 63-72), Nicolas Drandakis (Drandakis, 2002, p. 143-324) et Charalambos Bouras (Bouras – Boura, 2002).
259. Vanderheyde, 1994a, p. 391-407.
260. Orlandos, 1955-1956, p. 28-30, fig. 19 ; Bouras – Boura, 2002, p. 71-74, p. 614.
261. *Ibid.*, p. 75-76, fig. 60.
262. Vanderheyde, 1994a, p. 398-400.
263. Drandakis, 2002, p. 143-148, part. p. 147, fig. 224-227 ; Bouras – Boura, 2002, p. 614.
264. Feissel – Philippidis – Braat, 1985, p. 308, n° 49.
265. Pallis, 2013, n° 801 (avec bibliographie antérieure).
266. Bouras – Boura, 2002, p. 612.
267. *Ibid.*, p. 612, note 139.
268. Kalopissi-Verti, 1992, p. 72, L. 3.
269. Bouras – Boura, 2002, p. 613.
270. Bavant, 2005, p. 768, note 47.
271. Festugiere, 1971, p. 273-275. Je remercie F. De Vriendt de m'avoir signalé ce passage.
272. Laiou, 2012, p. 107-124, part. p. 116 et 119.
273. Bouras – Boura, 2002, p. 615 ; Kalopissi-Verti, 1992, p. 35-36 et 45-46.
274. Kalopissi-Verti, 2012, p. 125-140 et part. p. 130 et 135.
275. Kaplan, 2013, p. 285-301.
276. Au sujet des termes liés à l'extraction et à l'utilisation des pierres, cf. Sodini, 1978-1979, p. 75,



- note 24. Sur les dénominations de "lithoxoos" et de "marmaras" à la période mésobyzantine, voir les quelques exemples recensés par Éric Iverson, qui suggère que la fréquence du terme de "marmaras" ou de "marmarios" rencontrée dans les textes hagiographiques des X^e et XI^e siècles indiquerait probablement la spécialisation requise dans la mise en œuvre des revêtements ou des bas-reliefs en marbre, cf. Iverson, 2008, p. 487, note 1.
277. Griesheimer, 2006, p. 53.
278. Mentzou, 1975, p. 74.
279. Blümner, 1884, p. 4 et 201. L'auteur signale que la fonction de polir "ξύειν" est inhérente à l'étymologie du mot et que ce dernier peut donc s'appliquer tant à un sculpteur qu'à un maçon responsable des revêtements des murs.
280. Robert, 1960, p. 30-34. Dans une épigramme de Rufin, ce mot est appliqué aux grands sculpteurs classiques, tels Praxitèle et Polyclète, cf. *ibid.* p. 31, note 2.
281. *Ibid.*, p. 33-34, note 7.
282. PG 46, 737 D ; A. Kazdhan, "Mason", ODB, p. 1311-1312.
283. Paschalides, p. 196-197 ; Talbot, 1994, p. 97, note 34 ; Kaplan, 2013, p. 285-301.
284. Jalabert – Mouterde – Montdesert, 1955, p. 314-315, n° 1889, p. 318-319, n° 1900, p. 319, n° 1902, p. 207, n° 1619, p. 340, n° 1957 ; Mentzou, 1975, p. 193-194 ; Robert, 1960, p. 34, note 2 à 6.
285. K. P. Mentzou en repère trois, cf. Mentzou, 1975, p. 193. L'une de ces dernières, dont la chronologie n'est pas établie, est également recensée par Charalambos Bouras, cf. Bouras, 2010, p. 14, n° 44.
286. Robert, 1960, p. 34, note 7.
287. Robert, 1960, p. 35.
288. Théophanes Continué, *Vita Basilii*, chapitre 89 (éd. I. Bekker, CSHB, Bonn, 1838, p. 332-333) ; Mango, 1972, p. 196-197.
289. Halkin, 1989, p. 119-121.
290. Les carriers sont parfois signalés dans les documents littéraires ou épigraphiques de la période protobyzantine ; K. P. Mentzou en recense huit, cf. Mentzou, 1975, p. 186-187. Une inscription conservée sur un petit pilier du *templon* du monastère de Tsipianon, en Arcadie, datée des environs de l'an 1000, mentionne un moine qui était aussi "latomos", cf. Bouras, 2010, p. 12, n° 14.
291. Papaconstantinou, 2005, p. 183-192.
292. Flusin, 2005, p. 176-177.
293. Blümner, 1884, p. 4, note 3.
294. *Vie de sainte Thècle*, chapitre XVII.3-6 (éd. Dagron, 1978, p. 334).
295. A. M. Talbot (Talbot, 1994, p. 96-97, note 34) suggère que la tâche de Léontios s'apparente à celle d'un "marmarios". J.-P. Sodini (1978-1979, p. 78) et A. Cutler ("Artistes", ODB 1, p. 199) le qualifient de "marmorarios".
296. Sodini, 1978-1979, p. 78, note 53.
297. Robert, 1960, p. 29-30.
298. Robert, 1960, p. 28-30 : l'auteur dresse une liste des inscriptions chrétiennes (sans toutefois les dater précisément) mentionnant des marbriers provenant de Grèce, d'Asie Mineure, de Palestine et de Rome.
299. Feissel – Philippidis – Braat, 1985, p. 293-294, n° 33, pl. V, 2.
300. Asimakopoulou-Atzaka, 1980, p. 38-39.
301. Papanikola-Bakirtzi, 2002, p. 65.
302. *Ibid.*, p. 66, n° 5.
303. A. Cutler, "Artists", in ODB, p. 198.
304. Robert, 1960, p. 21-24.
305. Dennert, 1997, p. 171, note 1223 ; Vanderheyde, 1998, p. 766 ; Bouras, 2010, p. 11, n° 3.
306. Dennert, 1997, p. 171, note 1223 ; Vanderheyde, 1998, p. 766 ; Bouras, 2010, p. 11, n° 2.
307. Dennert, 1997, p. 171, note 1223 ; Vanderheyde, 1998, p. 766 ; Bouras, 2010, p. 12, n° 16.
308. Bouras, 2010, p. 12, n° 17.
309. *MAMA*, 3 (1931), n° 721 ; Vanderheyde, 2008, p. 766-767.
310. Drandakis, 1972, p. 24-25 ; Drandakis, 2002, p. 3-12, fig. 1 et *supra*, p. 132.
311. Drandakis, 1972, p. 30-31 ; Drandakis, 2002, p. 21-24 ; Vanderheyde, 1998, p. 768.
312. Drandakis, 1972, p. 32-34 ; Drandakis, 2002, p. 25-29 ; Vanderheyde, 1998, p. 768.
313. Drandakis, 1972, p. 34-35, pl. XIVa ; Drandakis, 2002, p. 24-25 ; Vanderheyde, 1998, p. 768 ; Cutler – Spieser, 1996, fig. 187.
314. Drandakis, 2002, p. 19-20, fig. 29 ; Vanderheyde, 1998, p. 768.
315. Ristovaska, 2017, p. 363-445.
316. Toth, 2015, p. 218-220. L'auteur fait référence à d'autres exemples similaires repérés sur les peintures, les icônes et les sarcophages.
317. *Le Livre du Préfet de Constantinople*, chapitre XXII, p. 60-63 et p. 200-203 ; Koder, 1991, p. 139-142.
318. "Mason" dans ODB, p. 1312.
319. Drandakis, 1979, p. 218-225 ; Drandakis, 2002, p. 12-18. Voir aussi Feissel – Philippidis – Braat, 1985, p. 306.
320. Vanderheyde, 1998, p. 769-770 ; Vanderheyde, 2005, p. 144.
321. Charalambos Pennas a proposé une lecture différente de cette inscription et aboutit à la date de 1098, cf. Pennas, 2000, n° 48, p. 32-33. Il semble plutôt permis de suggérer la date de 1128 et non de 1126, car on peut lire "CXCΛC", à savoir 6638. En soustrayant 5508, qui est l'année supposée de la création du monde à Byzance, on parvient au résultat de 1128.



322. Bouras, 2010, p. 13, n° 22.
323. Cette hypothèse a déjà été suggérée : cf. Mastoropoulos, 1994, p. 439.
324. Nous ne pensons pas néanmoins qu'il faille se rallier à l'hypothèse de Charalambos Pennas qui suggère que "maïestros" serait une forme populaire désignant un officier portant le titre de *magistros*, cf. Pennas, 2000, p. 33.
325. Mastoropoulos, 1994, p. 440-442, note 43 : l'auteur signale que cette double fonction est attestée sur d'autres inscriptions remontant à l'époque postbyzantine.
326. Deroko, 1953, fig. 329, 406 ; Preradović, 2016, p. 439-441. Je remercie Maréva U de m'avoir transmis cette information.
327. *Actes d'Iviron III. De 1204-1328*, *Archives de l'Athos* 18 (1994), p. 299-300, n° 84 (l. 7,33) ; Vanderheyde, 2005, p. 144, note 679. Les archives de l'Athos conservent également les noms de plusieurs "mar-maroi" pour les périodes méso- et tardobyzantine ; leur fonction de sculpteur n'y est cependant pas décrite, cf. *Actes d'Iviron II. Du milieu du XI^e siècle à 1204*, *Archives de l'Athos* 16 (1990), p. 234, n° 52 (l. 238) ; *Actes d'Iviron III. De 1204-1328*, *Archives de l'Athos* 18 (1994), p. 188-189, n° 73 (l. 1,7-7-8) ; *Actes de Xénophon*, *Archives de l'Athos* 15 (1986), p. 194, n° 25 (l. 101-102) ; *Actes de Docheiariou*, *Archives de l'Athos* 13 (1984), p. 307, 308, 309 et 311, n° 60 (l. 8,21,31,33,34,43,64) ; *Actes de Dionysiou*, *Archives de l'Athos* IV F (1968), p. 96, n° 14 (l. 22), p. 114, n° 19 (l. 38) et p. 149, n° 25 (l. 26) ; *Archives de Kutlumas*, *Archives de l'Athos* II (1946), p. 49-50, n° 7 (l. 13,32).
328. Voir les exemples recensés par Robert Ousterhout à Samothrace et à Enez, cf. Ousterhout, 1999, p. 56-57.
329. Bouras, 2010, p. 11.
330. Van den Ven, 1962, vol. I, p. 88 et vol. II, p. 109-110 ; Mentzou, 1975, p. 192 ; Vanderheyde, 1998, p. 768.
331. BHG, 1737, 1739 ; Paschalides, 1991, p. 194-197. Voir aussi la traduction anglaise de la *Vie* de cette sainte dans l'ouvrage d'Alice-Mary Talbot : Talbot, 1996, p. 164-237, part. p. 220-221.
332. Cf. notice d'A. Cutler sur "Artistes", in *ODB* 1, p. 198-201.
333. De telles cavités sont parfois encore visibles sur les sarcophages, cf. Talbot, 1996, p. 221, note 291. Des exemples ont été publiés par FELD, 1970, p. 159, pl. 5, p. 176 et pl. 11a et par Pazaras, cat. n° 65, p. 48-49, pl. 53 : un seul trou subsiste dans la partie inférieure de l'extrémité gauche de ce dernier sarcophage et Théocharis Pazaras pense qu'il indiquerait sa réutilisation en fontaine, ce qui paraît difficile à imaginer étant donné son emplacement.
334. Paschalides, 1991, p. 196-197. Talbot, 1996, p. 221.
335. *Vie de sainte Thècle*, chapitre XVII, l. 17-18 (éd. Dagron, 1978, p. 336-337).
336. Talbot, 1994, p. 96-97.
337. Robert, 1962, p. 34-42 ; Vanderheyde, 2005, p. 145.
338. Voir *supra*, note 314.
339. Drandakis, 1972, p. 21-44 ; Drandakis, 1975-1976, p. 19-27 ; Drandakis, 2002, p. 3-12 et p. 19-62. Voir aussi Vanderheyde, 1998, p. 766-770.
340. BHL, 1836 ; *Acta Sanctorum*, Nov. t. III (1910), p. 765-771 ; Delehay, 1966, p. 236-246.
341. Delehay, 1966, p. 236, note 2.
342. *Ibid.*, p. 245-246.
343. Robert, 1960, p. 21-39.
344. *Ibid.*, p. 38-39.
345. Ševčenko, 1984, p. 69 ; Alpaslan, 2001, p. 187.
346. Flusin, 2005, p. 178-179. L'auteur identifie l'ouvrage décrit à un baptistère, mais il pourrait plutôt s'agir d'un atrium contenant une simple phiale.
347. Paschalides, 1991, p. 192-195 et p. 204-205. Talbot, 1996, p. 218-220, note 290 et p. 224.
348. Harrison, 1989, p. 80, fig. 84.
349. *Ibid.*, p. 81, fig. 85 et p. 97, fig. 112.
350. Sodini, 1989, p. 164, note 5.
351. J. Morganstern a en effet constaté que des sculptures issues de remplois en marbre provenant d'autres sites et d'autres en calcaire local sculptées sur place constituaient le décor architectural de l'église de Dereazgi, cf. Morganstern, 1987, p. 489-491. Voir aussi Ivison, 2008, p. 499, note 55.
352. *Ibid.*, p. 498-499, note 54.
353. Cf. *infra*, "La polychromie...".
354. Ivison, 2008, p. 498-499.
355. Sodini, 1989, p. 165-166 ; Alpaslan, 2001, p. 187-201.
356. Niewöhner, 2007, p. 131-133.
357. *Ibid.*, p. 116-118.
358. Niewöhner, 2006, p. 416-422.
359. Sodini, 1980, p. 136 ; Barsanti, 1988, p. 285 ; Parman, 2002.
360. Niewöhner, 2008, p. 292-294.
361. Megaw, 1966, p. 18-20.
362. Pallis, 2014, p. 363-381.
363. Pennas, 2000.
364. Rolley, 1994, p. 252-257.
365. Pallis, 2009, p. 251-268.
366. Bouras – Boura, 2002, p. 67-76, fig. 51, 52, 56, 58, 60.
367. Varalis, 2016, p. 155-171.
368. Peschlow-Bindokat, 1981, p. 157-124 ; Germann, 1981, p. 214-235.



369. Il faut souligner que plusieurs îles du Dodécanèse, telles Kalymnos, Karpathos, Kassos, Chalki et Lipsi, n'ont pas conservé de sculptures datant de la période mésobyzantine, cf. Katsioti – Papavasileiou, 2002, p. 121, note 1.
370. Katsioti – Papavasileiou, 2002, p. 121-148 ; Poulou-Papadimitriou, 1998, p. 339-383.
371. Katsioti – Papavasileiou, 2002, p. 146-147, p. 148.
372. Cf. *supra*, "Les informations livrées par les sources..."
373. Buchwald, 1995, p. 233-276 ; les p. 254-264 présentent un catalogue de vingt et une pièces conservées en Asie Mineure ornées de ce motif.
374. Buchwald, 1985, p. 252-254.
375. Kavvadia-Spondyli, 1989-1990, p. 209-215 ; Fouteris, 2005, p. 391-401.
376. Boura, 1977-1979, p. 70-71.
377. Vanderheyde, 1994a, p. 391-407.
378. Bouras – Boura, 2002, p. 249-250, fig. 282, 283 (reconstitution de l'épistyle flanqué des encadrements d'icône) ; Pallis, 2006, p. 91-100.
379. Drandakis, 2002, p. 253-254, fig. 384 ; Bouras – Boura, 2002, p. 291-295 ; Pallis, 2006, p. 93, fig. 6.
380. Pallis, 2006, p. 91-100, fig. 4, 5.
381. Drandakis, 2002, p. 255-256, fig. 388, 389.
382. Pazaras, 1985, p. 150-182.
383. *Ibid.*, p. 161-162, fig. 1-4, 26-35.
384. Vanderheyde, 1997, p. 705-708 ; EAD, 2005, p. 129-131 et 148.
385. Demangel – Mamboury, 1939, n° 36-50, p. 127-131, fig. 166-175.
386. Evans – Wixom, 1997, n° 291, p. 450-451 (notice de R. G. Ousterhout).
387. Tsilipakou, 1998, p. 289-381. Charalambos Bakirtzis a émis l'hypothèse que l'une de ces icônes (Tsilipakou, 1998, n° 2, fig. 1, 2) représenterait non pas la Vierge, mais sainte Théodora de Thessalonique, qui avait la particularité d'être une sainte myroblite. Selon lui, cette icône était placée sur la sépulture de la sainte décédée en 892 ; ce qui implique de situer la réalisation de cette icône à la fin du IX^e siècle et non aux XI^e-XII^e siècles, cf. Bakirtzis, 1988, p. 158-163. Cette hypothèse n'a cependant pas été retenue par la plupart des chercheurs : cf. Tsilipakou, 1988, p. 310-312, Loverdou-Tsingarida, 2000, p. 239-240, note 33 et Paribeni, 2008, p. 564, note 15.
388. Lange, 1964, p. 113-114, n° 41 ; Giannopoulos, 1924, p. 210-240, part. p. 211 et p. 237-240, fig. 6. Ce monastère ne subsiste plus actuellement : à son emplacement a été bâtie en 1767 une église dédiée à la Dormition de la Vierge dont la façade est ornée de nombreux reliefs provenant de constructions antérieures.
389. Sotiriou, 1926, p. 134, fig. 8.
390. Ce dernier a été identifié par Georges Sotiriou à un membre de la famille Maliasinos, connue grâce à plusieurs inscriptions dans la région au XIII^e siècle, cf. Sotiriou, 1926, p. 133 et sv. ; Lange 1964, p. 114.
391. Talbot, 1999, p. 81, fig. 10, 11.
392. Effenberger, 2006, p. 35.
393. Androudis, 2007, p. 85-98, part. p. 96.
394. Dimensions : 51 × 77 centimètres.
395. Dimensions : 82 × 56/66 centimètres.
396. L'étude de l'iconographie de cette scène est détaillée dans le chapitre relatif aux représentations anthropomorphes.
397. Giannopoulos, 1920, p. 194-195.
398. Grabar, 1976, n° 165 ; Sklavou-Mavroei, 1999, n° 281, p. 200 ; Loverdou-Tsingarida, 2000, p. 243 ; Varalis, 2009, p. 505-510.
399. Effenberger, 2006, p. 34.
400. Orlandos, 1936, p. 40-41, fig. 39 ; Lange, p. 118, n° 46.
401. Orlandos, 1936, p. 170-171, fig. 18 ; Lange, p. 121, n° 47.
402. Mt. III, 1 : "Voici que je vais envoyer mon messager, pour qu'il débale un chemin devant ma face" ; Mt XI, 10 : "C'est celui dont il est écrit : voici que j'envoie mon messager en avant de toi pour préparer la route devant moi" ; Mc I, 2 : "Ainsi qu'il est écrit dans le prophète Isaïe : Voici que j'envoie mon messager en avant de toi pour préparer ta route" ; Lc VII, 27 : "C'est celui dont il est écrit : Voici que j'envoie mon messager en avant de toi pour préparer la route devant toi".
403. Sur les usages variés du marbre dans l'espace méditerranéen durant le millénaire qui suivit le règne de l'empereur Constantin, cf. Greenhalgh 2009.
404. Jacquemin, 2006, p. 68.
405. Il s'agit d'une cuve de reliquaire en marbre blanc portant une inscription mentionnant les reliques de Cosme et Damien et d'autres saints, ainsi que d'un couvercle de reliquaire en brèche verte de Thessalie, tous deux conservés aux musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, cf. Vanderheyde, 2003, p. 75-76, n° 2-3, fig. 3-7.
406. N. Beaudry et al., "Byllis (Albanie)", *BCH* 126.2 (2002), p. 659-684.
407. Fayant – Chuvin, 1997, p. 100-103, p. 162 ; Fobelli, 2005, p. 72-75 et p. 150-151.
408. Kiliçer, 2012, p. 9-27.
409. Lambarki, 1992 et 1993 ; Vanderheyde, 2016.
410. Pallis, 2011, p. 107.
411. Striker – Kuban, 104, fig. 88-93 ; Vanderheyde, 2007a, fig. 8 a, b.
412. Les principales informations au sujet de ce commerce des marbres à l'époque protobyzantine



- sont issues de deux études substantielles réalisées par Jean-Pierre Sodini : Sodini, 1989, p. 163-186 et Sodini, 2000, p. 423-448.
413. Sur la production de sculptures issues de ces carrières, cf. Asgari, 1978, p. 467-480 ; Asgari, 1989, p. 49-63 ; Asgari, 1992, p. 73-80 ; Asgari, 1995, p. 263-288.
414. Au sujet de l'exploitation de ces carrières entre le IV^e et le VI^e siècle, cf. Sodini, 2002, p. 130 et Niewöhner, 2007, p. 119 et p. 131-134.
415. Prochaska, 2013, p. 179-197.
416. Prochaska – Vanderheyde (sous presse).
417. Dès le règne de Théodoric (493-526) et après la reconquête byzantine (540).
418. Sodini, 1989, p. 167-169. L'auteur rassemble notamment une bibliographie très complète sur le sujet.
419. Lemerle, 1979, vol. 1 : n° 6, § 313, p. 239 (trans., p. 235), vol. 2 : p. 166-169 ; Sodini, 2002, p. 134 ; Sodini, 1989, p. 167-168.
420. Sodini, 1989, p. 169-170.
421. PG 37 : 1089 ; Sodini, 2002, p. 134.
422. Robert, 1962, p. 31, note 46 et 47.
423. Robert, 1962, p. 5-43.
424. Barsanti, 1989, p. 95-98, note 15. Voir aussi Dennert, 1998, p. 122.
425. Dennert, 2008, p. 62.
426. Vanderheyde – Prochaska, 2011, p. 351-375, part. p. 374-375.
427. Asgari, 1978, p. 469 ; Barsanti, 1989, p. 98, note 17.
428. Karagiorgou, 2004, p. 205-212.
429. Des carrières de marbre blanc étaient situées en Magnésie, à proximité de l'actuelle ville de Volos, cf. Varalis, 2009, p. 505, note 5.
430. Sodini, 2002, p. 143-145.
431. Kozelj, 1987, p. 20-33.
432. Des radeaux (σχιῶσα/σχιῶσα) pour le transport de colonnes et d'autres éléments architecturaux sont mentionnés dans certains textes médiévaux, tel le récit de la construction de Sainte-Sophie de Justinien faisant partie du recueil des *Patria* de Constantinople, ainsi que d'un miracle de saint Georges, cf. Dagron, 1984, p. 197, p. 214-215, note 13 et p. 279, note 62 ; Festugiere, 1971, p. 273-275.
433. Dans l'édit du proconsul L. Antonius, rédigé sous le règne d'Antonin le Pieux, nous pouvons lire que le débitage de pierres est interdit dans le port d'Éphèse car les scieurs, en jetant l'émeri dans le bassin portuaire, en comblent la profondeur, perturbant les courants d'eau ; de plus, leurs installations forment un obstacle gênant sur la rive, cf. Robert, 1962, p. 34-35.
434. Kozelj, 1987, p. 22.
435. Asgari, 1990, p. 106-126, fig. 9, 12, 15, 17, 18, 20, 21, 22.
436. Sodini, 1989, p. 164.
437. Peschlow, 1998, p. 70-71, pl. 12, 15 et 20.
438. Sodini, 2002, p. 135.
439. Barsanti, 1989, p. 189-191, fig. 141, 142, 144.
440. Je remercie Valéry Yotov, directeur du département d'archéologie du musée de Varna, de m'avoir montré les sculptures architecturales exhumées au cours des fouilles qu'il mène sur le site de Bjala.
441. Vanderheyde, 2004, p. 456-461, fig. 4-7.
442. Les frises sculptées ornant l'intérieur et l'extérieur de l'église sont des remplois et toutes les inscriptions sont gravées sur de la pierre locale, comme le calcaire de Béotie, cf. Papalexandrou, 1998, p. 111 et p. 177.
443. Ivson, 2008, p. 487-513, part. p. 491, p. 494, p. 496, note 41.
444. Sodini, 2002, p. 143-144.
445. *Ibid.*, p. 144.
446. Hawkins, 1964, p. 131-135.
447. Callot, 1980, p. 341-373 ; Vanderheyde, 2005, p. 84, note 334.
448. Christian Sapin donne un bon aperçu de la diffusion de cette technique pour l'Occident médiéval et fournit une utile carte des principaux sites des stucs en place ou provenant de fouilles archéologiques, cf. Sapin, 1995, p. 67-100, part. p. 76-77, fig. 14.
449. Prelog, 1986, p. 25, fig. 11, 55, 56 ; Sapin, 2004, p. 132.
450. Sapin, 2004, p. 102-103 et p. 130-131.
451. Palazzo-Bertholon, 2006, p. 27.
452. Orlandos, 1953, p. 89, note 2 ; Kalopissi-Verti, 2006, p. 110, fig. 2, 3.
453. Pazaras, 2001, p. 58-61, p. 77-78, p. 122-124, fig. 73-78, fig. 104-108, dessin 22 a-d.
454. Schultz – Barnsley, 1901, p. 26 et 29, pl. 28.
455. Bouras – Boura, 2002, p. 531 et p. 585, note 99.
456. Grabar, 1976, p. 105-106, n° 88, pl. LXXVII ; Sinkevič, 2000, p. 66, 87, pl. XLIX, fig. 83 ; Kalopissi-Verti, 2006, p. 111, fig. 4.
457. Korać, 1974, p. 29, fig. 8.
458. À propos d'autres exemples de sculptures en plâtre à la même période, cf. Vanderheyde, 2005, p. 84.
459. *Ibid.*, p. 84-85.
460. *Ibid.*, p. 85-87.
461. Vanderheyde, 2005, p. 83-87. Barbara Papadopoulou, qui était épimélète à la 8^e éphorie des antiquités byzantines de Ioannina lorsque j'effectuais ma thèse, a repris la même idée dans la communication qu'elle a présentée au 21^e colloque d'art et d'archéologie byzantins et postbyzantins en 2001 (Papadopoulou, 2001, p. 74) et dans un article sur les



sculptures en plâtre d'Épire qu'elle date de la période tardobyzantine (Papadopoulou, 2006, p. 341-363).

462. Vanderheyde, 2005, p. 87.

463. Orlandos, 1927, p. 159-160.

464. Vanderheyde, 2005, p. 87. Il est intéressant de constater qu'une âme de bois était aussi utilisée dans la fabrication des stucs retrouvés en Occident, tels ceux de Saint-Jean-de-Maurienne en Savoie datés de la fin du XI^e siècle, cf. Sapin, 1995, p. 67-100, part. p. 72.

465. Moutsopoulos, 1999, p. 248-249.

466. Sinos, 1985, p. 93, 97-101, fig. 40-45 ;

Vanderheyde, 2005, p. 84, note 344.

467. Spieser, 1991a, p. 47-81.

468. Sheppard, 1965, p. 237-240.

469. Sotiriou, 1930, p. 171-180 ; Bréhier, 1973, p. 33 ;

Corović-Ljubinković, 1965, p. 142-152, pl. II-XIV ;

Nikolovski, 2009, p. 6-21 ; Loverdou-Tsingarida,

2014, p. 375-402.

470. Filow, 1919, p. 34-37, pl. XXXV-XXXVII ;

Koitchew, 1910, p. 81-104, part. p. 85, pl. IV ; Iorga,

1936, fig. 2 ; Wessel, 1966. La plupart de ces auteurs fournissent plusieurs autres exemples postbyzantins démontrant que l'art de sculpter le bois se développa particulièrement à cette période.

471. S. Pelekanides, "Kastoria", in *RBK*, col. 1219-1224, fig. 19 ; Corović-Ljubinković, 1965, pl. Xb.

472. Lange, 1964, n° 49 ; Grabar, 1976, p. 156, n° 168, pl. CXLII.

473. Lange, 1964, p. 123, n° 50 ; Grabar, 1976, p. 156, n° 167, pl. CXLII ; Tsigaridas, 2018, p. 92-95, fig. 35, 36.

474. Grabar, 1976, n° 169, p. 157, pl. CXLIIIa-b.

475. Orlandos, 1927, p. 157-158.

476. Orlandos, 1927, p. 157-159, fig. 5. Au sujet de la date de cette église (1296 et non 1281 comme le pensait A. Orlandos), cf. Kalopissi-Verti, 1992, 54-55, n° 8, fig. 15 ; Nicol, 1984, p. 241.

477. Grabar, 1976, pl. LXXXVI.

478. Papatheofanous-Tsouri, 1993, p. 83-106.

479. Salaville, 1949, p. 299.

480. Papatheofanous-Tsouri, 1993, p. 92-93, fig. 10-13.

481. Iorga, 1936, p. 9-10, fig. 2 ; Wessel, 1966, p. 445-450.

482. Dimensions : 1,75 x 0,88 mètre. Filow, 1919, p. 34-35, pl. XXXIV ; Sotiriou, 1930, p. 171-180 ; Pace, 2001, p. 193-194, n° 70 ; Corović-Ljubinković, 1965, p. 148-150, pl. Xa.

483. Pace, 2001, n° 70, p. 194.

484. Bouras, 1989-1990, p. 27-32.

485. *Ibid.*, p. 31-32.

486. Vélénis, 1998-1999, p. 109-111.

487. Corović-Ljubinković, 1965, p. 144, pl. III-b ;

Nikolovski, 2009, p. 8-9, fig. 3.

488. Corović-Ljubinković, 1965, p. 144, pl. II-c et pl. IV a, b.

489. Loverdou-Tsingarida, 2014, p. 375-402.

490. Corović-Ljubinković, 1965, p. 146, pl. IV-c et VI-b, p. 152, pl. XIV-a, b ; Nikolovski, 2009, p. 16-20, fig. 9 et p. 21-23, fig. 11.

491. Kissas, 1991, p. 262-366, pl. 73-76. Je remercie Yannis Chouliaras de m'avoir signalé cette publication.

492. François, 1997, p. 387-404.

493. Mastrotheodoros *et al.*, 2017.

494. Jacquemin, 2006, p. 68.

495. Peschlow, 2004, col. 113-118 : l'auteur fournit un bon aperçu de cette question durant la période proto-byzantine et recense la bibliographie s'y rapportant.

496. Niewöhner, 2010, p. 440-441.

497. Dagron, 1984, p. 196-197.

498. *Ibid.*, p. 22.

499. L'église de la Dormition de la Vierge à Skripou présente de nombreux remplois issus du site de l'antique Orchomène, cf. Megaw, 1966, p. 28 ; Papalexandrou, 2008, p. 63-67.

500. La construction d'une nouvelle église aux IX^e-X^e siècles, établie sur les ruines de l'église protobyzantine, donna lieu à la réutilisation de bas-reliefs paléochrétiens resculptés, cf. Ivison, 2008, p. 491, fig. 2 a, b.

501. Papacostas, 2007, p. 111-112, p. 145.

502. Sodini, 1998a, 2, p. 628.

503. Effenberger, 2006, p. 10-12, fig. 1-2, 4-7.

504. Laiou, 1982, p. 15.

505. Charalambos Pennas suggère que les remplois formant le *temple* de la Panagia Krina sur l'île de Chios seraient issus d'un tel commerce avec l'Asie Mineure, cf. Pennas, 2008, p. 447-465, part. p. 453-455. Une grande quantité de matériel sculpté devait être disponible sur l'île lors de l'édification de cette église, à la fin du XII^e siècle, et il y a tout lieu de supposer que les commanditaires ou les maîtres d'œuvre impliqués dans cette construction en tirèrent parti.

506. Benente – Lavagna – Stern *et al.*, 2013 p. 159, fig. 12 a, b.

507. Mango – Hawkins, 1964, p. 303-304, fig. 4-7.

508. Mango, 1994, p. 104, fig. 5.

509. Firatli, 1990, p. 108, n° 194, pl. 62 ; Sodini, 2010, fig. 10.1, 10.5 a, b.

510. Sodini, 2010, p. 185-192.

511. Papalexandrou, 2008, p. 63-67.

512. *Ibid.*, p. 70-71 ; Sanders, *Merbaka*, p. 1-40 ; Papalexandrou, 2013, p. 29-35.

513. Papalexandrou, 2013, p. 35-39 et 44-47.

514. *Ibid.*, p. 41-42, fig. 14-15 a, b.

515. Grabar, 1976, p. 59.

516. Maguire, 1994, p. 169-172.

517. Mango, 1990, p. 106-109, fig. 10.

518. Geymonat, 2012, p. 47-65, part. 57-61.

519. Steriadi, 2012, p. 121-123.



520. *Act. SS.*, Nov. t. III (1910), p. 768 ; Delehayé, p. 237.
521. Walbaum, 1983, p. 47-53, n° 150-159 (pointes), n° 160-163 (ciseaux), n° 168 (compas) ; Ivison, 2008, p. 488.
522. Bernard – Bessac – Mardikian – Feugère, 1998, p. 53-81 et part. p. 57-66.
523. *Ibid.*, p. 61, fig. 6. Au sujet du gravelet, voir p. 82.
524. Ostuni, 1986, vol. I, p. 296, p. 265.25 et p. 266. b1-3, vol. 2, 962, 879 et 881.
525. Morganstern, 1987, p. 493-494, fig. 13, 15, 16, 17.
526. Ivison, 2003, p. 122.
527. Certaines sculptures inachevées provenant d'un espace occupé par un atelier de sculpteurs à Aphrodisias ont par exemple permis à Peter Rockwell d'identifier l'utilisation d'outils spécifiques et de reconstituer certains procédés de taille utilisés par les sculpteurs des III^e et IV^e siècles, cf. Rockwell, p. 130-142.
528. Bessac, 1988, p. 41-53.
529. Bessac, 1987.
530. Cunrath, 2007, p. 72-75.
531. Bessac, 1987, p. 127-128, fig. 30 ; Rockwell, 1993, p. 42-43, p. 59, dessin 5.
532. Cunrath, 2007, p. 78, dessin n° 26.
533. Bessac, 1987, p. 109-115, fig. 26, n° 1-5.
534. Selon Maria Lovecchio, trois formes de ce même instrument étaient utilisées au cours de la période mésobyzantine, cf. Lovecchio, 1981, p. 70.
535. Bessac, 1987, p. 145, fig. 33.
536. *Ibid.*, p. 141, notes 11 et 19.
537. Varene, 1974, p. 21-22.
538. Firatlı, 1990, p. 83, n° 142, pl. 49.
539. Bessac, 1987, p. 231-252.
540. Braunstein, 2010, p. 71-96.
541. Bouras, 2008, p. 469-485.
542. Firatlı, 1990, p. 10-11, n° 12-13, pl. 6, 7.
543. Braunstein, 2010, p. 82.
544. Kessener, 2010, p. 283-284.
545. *Ibid.*, p. 283-303 et surtout p. 283 et 285.
546. *Ibid.*, p. 286-288.
547. Seigne, 2000, p. 223-234, part. p. 228-233, fig. 5, 7.
548. Lambraki, 1983, p. 81-87, fig. 5.
549. Robert, 1962, p. 34-42 ; Vanderheyde, 2005, p. 145.
550. Bessac, 1986, p. 223-230, fig. 51.
551. *Ibid.*, p. 224.
552. Bessac, 1986, p. 265.
553. Pline, *Histoire naturelle*, livre 36, IX-X ; Bessac, 1986, p. 267 : l'auteur signale cette information, mais le passage du texte auquel il renvoie est incorrect.
554. Sodini, 1998, p. 306 et Pitarakis, 2007, p. 63-74.
555. En témoignent par exemple les monogrammes ajourés ornant un fragment de corniche de cette église et une boucle d'oreille en or conservée au musée Benaki d'Athènes, cf. Pitarakis, 2007, p. 69, fig. 4, 5.
556. *Byzantium*, 2009, n° 71, 72, 74, 75.
557. Bouras, 1980, p. 88, fig. 143.
558. Bouras, 2008, p. 469-485.
559. Niewöhner, 2008, n° 36, fig. 40 et n° 38, fig. 42.
560. Barsanti, 1988, fig. 2.
561. Striker – Kuban, p. 104, pl. 91-93.
562. Guiglia – Barsanti, 2010, p. 141, fig. 10.
563. Signalons, à titre d'exemple, l'une des nombreuses plaques de parapet située sous les fenêtres de Sainte-Sophie à Constantinople, cf. Barsanti, 2004, p. 169, FO 11.
564. Megaw, 1966, p. 1-32.
565. Cormack – Vasilaki, 2009, p. 217, n° 186.
566. Sodini, 2012, p. 135-145.
567. Ivison, 2008, p. 492.
568. Milanova, 2008, p. 163-173.
569. Firatlı, 1990, p. 164-165, n° 326, pl. 100.
570. Ousterhout, 2001, p. 135.
571. Ivison, 2008, p. 491-492, fig. 11, 12.
572. *Ibid.*, p. 491-492.
573. Grabar, 1976, p. 64-65, pl. XXXVI-b et XXXVII-a.
574. Vanderheyde, 2008, p. 345, fig. 4.
575. Niewöhner, 2006, n° 39, fig. 16-17 et n° 57, fig. 24.
576. En témoigne par exemple une plaque d'ambon conservée au musée de Kültahya : l'ornementation de la bordure et celle du champ décoratif principal jouent sur ces effets de contraste de relief, cf. *Ibid.*, n° 102, fig. 62.
577. Sodini, 1995, 295, fig. 2 ; Parman, 2002, n° A 12, pl. 16.
578. Grabar, 1976, n° 11, p. 41-42, pl. VI c, VII a, VIII a.
579. *Ibid.*, n° 18, p. 44-45, pl. XI a, b.
580. Sodini, 1982, pl. XXXII a, d.
581. Orlandos, 1939-1940, p. 126-127, fig. 7, 8.
582. Au sujet de l'étude et de la diffusion de cette technique dans les régions occidentales et orientales, cf. Metzger, 1980, p. 545-561 ; Boyd, 2005, p. 443-444 ; Coden, 2007, p. 304-311.
583. Sourdél-Thomine – Spuler, 1984, p. 143, n° 18.
584. Voir à ce sujet la description du luxe des habitations, faite dans l'une des homélies de Grégoire de Nysse, cf. *In Ecclesiasten. Homilia III* (PG 44, p. 653 et 656).
585. Robert, 1962, p. 39, note 95. Édition du texte original dans PG 44, p. 653 et 656.
586. Photius, *Homil.*, p. 4 et sv., cf. Mango, 1972, p. 185-186.
587. Naumann, 1979, p. 56-59, pl. 72-73 ; Naumann, 1982, p. 373, fig. 47.
588. Harrison, 1986, p. 168 et Pitarakis, 2007, p. 71, note 38.



589. Harrison, 1989, p. 78, fig. 82, 83, 85. Nombreux sont aussi les bas-reliefs sculptés en champlévé à Chypre et en Syrie, cf. Boyd, 1985, p. 313-326 ; Boyd, 1999, p. 49-70 ; Boyd, 2000, p. 220-223 ; Pralong, 1994, p. 211-214. Certaines plaques fragmentaires sculptées en champlévé ont aussi été retrouvées à Apamée en Syrie, cf. Vanderheyde, 2003, p. 70-71 et 78-82, fig. 14-23. D'autres, conservées au musée du Louvre, sont très similaires aux exemplaires retrouvés à Chypre et en Syrie, cf. Metzger, 1980, p. 545-561. Signalons aussi les sculptures en champlévé conservées en Espagne et représentant des scènes mythologiques, cf. Boyd, 2005, p. 443-453.

590. Coden, 2007, p. 306.

591. *Une Renaissance* 2013, p. 150, cat. 86 ; Joubert, 2008, p. 214, fig. 184, 185. Comme l'a observé Fabienne Joubert, il est étonnant de constater que le décor à incrustations de pâte de couleur dans des cercles sculptés en champlévé ornant le jubé de Bourges, est très similaire à celui du palais du Boucoléon à Constantinople.

592. Coden, 2066, p. 37-40 ; *ibid.* 2007, p. 307-308, fig. 7, 11.

593. Boura, 1980, fig. 100-103, 137-147, 180-185, 187.

594. Harrison – Firatli, 1965, p. 234, fig. 12, 13.

595. Demangel, 1945, p. 27, fig. 15 ; Naumann – Belting, 1966, p. 65, fig. 48 b.

596. Naumann – Belting, 1966, p. 64-72, pl. 7 a-d.

597. Plusieurs reliefs de ce type ont notamment été retrouvés dans la région de Preslav et constituaient des éléments de pavements, cf. Evans – Wixom, 1997, p. 330-331, n° 224 ; Pace, 2001, p. 162, n° 55.3. C'est dans cette région, ainsi qu'à Constantinople, que l'on a retrouvé de nombreuses céramiques peintes et vernissées datées du x^e siècle, cf. à ce sujet Totev, 1999 et Gerstel – Lauffenburger, 2001. Ces éléments pouvaient être incrustés dans des matrices en pierre ou constituer des décors architecturaux, soulignant parfois des corniches sculptées, comme l'a montré Marlia Mundell-Mango, cf. Mundell-Mango, 2001, p. 36-37, fig. 29, 30. Il est à noter que de par leur taille, leurs motifs et leurs couleurs, les céramiques architecturales vernissées sont à rapprocher des décors sculptés incrustés, voir à ce sujet Gerstel, 2001, p. 54-57.

598. Miatev, 1932, p. 104-110, p. 262, fig. 186-191 ; Pace, 2001, p. 161-162, n° 55, 1-3.

599. Robert, 1962, p. 39-41.

600. Mundell-Mango, 2001, fig. 3.

601. Macridy *et al.*, 1964, p. 272-276, fig. 74, 79, 81-83.

602. Hjort, 1979, p. 286-288, fig. 130, 131.

603. L'une des plus grandes icônes de ce type retrouvée dans l'église nord de Constantin Lips est en marbre vert de Thessalie (hauteur : 87 centimètres ;

longueur : 52 centimètres ; épaisseur : 3 centimètres), cf. Macridy *et al.*, 1964, fig. 83.

604. Hjort, 1979, p. 286 et 288.

605. Au sujet de l'identification et de la sainteté controversée du personnage représenté sur cette icône, cf. *infra*, "Les représentations anthropomorphes".

606. Macridy *et al.*, 1964, p. 273 et 306, fig. 79 ; Mundell-Mango, 2001, p. 37 ; Firatli, 1990, p. 186, n° 389.

607. *Ibid.* ; Evans – Wixom, 1997, n° 9, p. 43.

608. Firatli, 1969, p. 151-166. Cet auteur date la construction de l'église du x^e siècle, tandis que Claudia Barsanti a mis en relation le nom d'Eusthathios mentionné dans l'inscription avec son homonyme qui était patriarche de Constantinople entre 1019 et 1025. Elle pense dès lors que ces installations liturgiques datent de cette période et ont été réalisées sous les ordres de l'évêque Théodore de Sébaste, cf. Barsanti, 1986, p. 28-29 ; Barsanti, 1988, p. 291-294. D'autres photos de ces sculptures incrustées ont été publiées dans Grabar, 1976, n° 11, pl. Va, pl. VII a, pl. VIII a, b et pl. IX a, b.

609. *Byzantine Art*, 1964, p. 137-138, n° 24.

610. Sodini, 1995, p. 295, note 34. Au sujet de la traduction de cette inscription et de son interprétation quant à l'effet d'ensemble que cet épistyle devait produire, cf. Ivison, 2003, p. 124.

611. Pour une présentation générale de cette technique, cf. notice sur les émaux rédigée par K. Wessel dans *Splendeur de Byzance*, 1982, p. 188-189. Le parallèle esthétique entre la technique des reliefs incrustés de pâte de verre et celle des émaux incrustés ou celle des vitraux des églises médiévales occidentales avait déjà été souligné par N. Firatli, cf. Firatli, 1969, p. 161.

612. Sodini, 1995, p. 298-299.

613. Lire le commentaire de Théophane Continué (éd. I. Bekker, CSHB, Bonn, 1838, *Vita Basilii*, chapitre 83, p. 326 et chapitre 87, p. 330) sur les églises du palais du Kainourgion, et Sodini, 1995, p. 298.

614. Bettini, 1984, p. 35-64 ; Sodini, 1995, p. 298-299.

615. Boura, 1980, fig. 15, 17-20, 39-41, 182-183.

616. *Ibid.*, fig. 165-166, 168.

617. Grabar, 1976, pl. XXXIV a-d.

618. Pour une étude de la technique mise en œuvre pour la réalisation de ce *temple* et la bibliographie antérieure relative à l'étude de cette église, cf. Barsanti – Pedone, 2005, p. 415-425.

619. Deichmann, 1981, n° 25-29, 33-36, 40-44 et Coden, 2006b, p. 25-29, 33-37.

620. Coden, 2014, p. 830-841.

621. Pour une présentation générale de ce sujet, voir l'étude de Suput, 1977, p. 36-44. Les ateliers de sculpteurs spécialisés dans cette technique et exerçant

- en Macédoine ont été étudiés par Pazaras, 1987, p. 159-162. Dans le Péloponnèse, ce type de relief se retrouve notamment à Mistra, cf. Millet, 1910, pl. 49 (2) ; pl. 51 (3, 4, 6, 8, 9, 11, 14) ; pl. 52 (1-10, 12-14, 16, 17, 19, 20) pl. 53 (11, 15), pl. 54 (1, 3-5, 9-11, 13, 14-19). En Épire, des reliefs incrustés de mastic ornent l'église de la Parigoritissa, cf. Orlandos, 1963, fig. 104-112. Au sujet des sculptures conservées à Athènes, cf. Dimitrakopoulou-Skyloanni, 1991-1992, p. 277-282 : le fond totalement lisse indique qu'il n'était pas incrusté de mastic coloré (*ibid.*, p. 277).
622. Šuput, 1977, p. 36-44.
623. Pedone, 2012, p. 209.
624. Pazaras, 1994, p. 251-254.
625. Signalons, par exemple, l'épistyle du *temple* de l'église de la Sainte-Trinité à Kriezoti, sur l'île d'Eubée, daté de la fin du XII^e siècle par Charalambos Bouras, cf. Bouras – Boura, 2002, p. 143-144, fig. 151.
626. Comme par exemple la plaque du sarcophage de Nikon Kapandritis datée du XIV^e siècle et provenant du monastère des Vlatades, cf. Xyngopoulos, 1935, p. 357-360, fig. 7.
627. Orlandos, 1963, fig. 109 ; Papadopoulou, 2002, fig. 175.
628. Coden, 2006, p. 120-121, p. 455-494, p. 757-764 ; Barsanti, 2008, p. 531-533.
629. Šuput, 1977, dessins 1, 5, 6 et fig. 4, 8.
630. Demangel – Mamboury, 1939, n° 29-31, p. 124-125, fig. 158-160.
631. L'un de ces reliefs appartenait manifestement à une icône sculptée qui devait être incrustée de mastic comme l'indiquent les traces rouges encore visibles partiellement, cf. Hjort, 1979, p. 286-287, fig. 130, tandis que l'autre présente un motif profane (chien poursuivant un mouton) et devait être incrusté de pierres colorées, cf. *ibid.*, p. 287-288, fig. 131.
632. Barsanti – Pedone, 2005, p. 414-415, fig. 5 : Claudia Barsanti attribue ces panneaux à la phase comnène de cet édifice, à savoir le XII^e siècle, tandis que Marica Šuput a proposé une date plus tardive (Šuput, 1977, p. 36-44).
633. Barsanti – Pedone, 2005, p. 413-415, fig. 4 a-c ; Orlandos, 1963, fig. 104-110.
634. Ousterhout, 2013, p. 89-94, part. p. 89.
635. Macridy *et al.*, 1964, fig. 62, 63 ; Mango – Hawkins, 1968, p. 180, fig. 30.
636. Bouras – Boura, 2002, p. 574.
637. Grabar, 1976, p. 24-26.
638. Boura, 1977-1979, p. 63-72 ; Vanderheyde, 1994a, p. 391-402 ; Pallis, 2001-2002, p. 305-316 ; Pallis, 2006, p. 91-100.
639. Vanderheyde, 1994a, p. 397-399, fig. 9.
640. Sklavou-Mavroeidi, 1994, p. 197-203.
641. Bouras – Boura, 2002, p. 66-76.
642. Mastoropoulos, 2004, p. 387-390.
643. Bouras – Boura, 2002, p. 88-90, fig. 77, 78.
644. *Ibid.*, p. 575.
645. Boura, 1980, fig. 32, 33, 143, 144.
646. Schulz – Barnsley, 1901, pl. 23 ; Grabar, 1976, pl. XVII c-e, XVIII c, XX b, c, XXI d, XXIV a, b.
647. Mercangöz, 2008, fig. 18, 19 ; Dennert, 1997, p. 221.
648. Barsanti, 1988, fig. 2.
649. Parman, 2002, n° A5, pl. 7, n° 14, pl. 17, n° A 23, pl. 24, n° A 24, pl. 26 et n° A 25, pl. 27 ; Niewöhner, 2008, fig. 2, cat. 36, fig. 40 et cat. 38, fig. 42.
650. Dennert, 1997, p. 53-59, n° 119-132, pl. 21-24 ; Niewöhner, 2010, p. 391-392, fig. 12.
651. Parman, 2002, n° A 6, pl. 9-10 ; n° A 21, pl. 22. Au sujet de l'épistyle de ce musée qui est décoré de motifs anthropomorphes provenant de l'antique Synnada, cf. Sodini, 1995, p. 299-302, fig. 6.
652. Peschlow, 1997, p. 104, fig. 88-93.
653. Vanderheyde, 2005, p. 87 et 106 ; Papadopoulou, 2006, n° 8, fig. 16.
654. Les moulures des pilastres et certains détails des corniches en plâtre décorant l'huilerie à Salamine de Chypre ont été taillés à l'aide d'un couteau, cf. Callot, 1978, p. 347-348.
655. Palazzo-Bertholon, 2006, p. 14, note 6.
656. Bouras – Boura, 2002, p. 531.
657. Callot, 1980, p. 349.
658. Vanderheyde, 2005, p. 86 ; Papadopoulou, 2006, n° 1, fig. 4, 5.
659. Blümner, 1884, p. 203-210.
660. Jockey, 2007a, p. 62-81 ; 2007b, p. 33-38.
661. Hendrix, 1996-1997 ; *ibid.* 2001.
662. Abbe, 2006, p. 130.
663. Fayant – Chuvin, 1997, p. 100-103.
664. Dagron, 1984, p. 203-204.
665. *Ibid.*, p. 204-205.
666. Harrison, 1989, p. 81 et 84.
667. Balty, 1981, p. 105-119, fig. 116-120.
668. Je remercie Jean-Pierre Sodini pour cette précieuse information.
669. Iamanidzé, 2010, p. 251-252.
670. Ousterhout, 1999, p. 235-236 ; Altripp, 2002, p. 259-271 ; Ivison, 2003, p. 123-124, note 44 ; Vanderheyde, 2005, p. 79-80, fig. 104, 105 et p. 99, n° 14, 16, 26, 27. E. Ivison signale que plusieurs inscriptions pouvaient aussi être peintes et non pas gravées dans la pierre, comme celles qui ont été découvertes dans le *parekklesion* du monastère de la Pammakaristos à Constantinople, daté du XIV^e siècle et celle qui est partiellement visible sur un chapiteau de *temple* issu des fouilles réalisées dans l'église basse de la ville d'Amorium (Ivison, 2003, pl. VIII/1).



671. Ce sont en effet les trois gammes de couleurs les plus répandues, visibles actuellement à l'œil nu, sur les sculptures, comme l'a notamment observé Michael Altripp lors de ses recherches sur la polychromie de sculptures conservées dans le Centre et le Sud de la Grèce, cf. Altripp, 2002, p. 269.
672. Papalexandrou, 1998, p. 232, note 181.
673. Macridy *et al.*, 1964, p. 307 ; Mundell-Mango, 2001, p. 36-37, fig. 31.
674. Demangel – Mamboury, 1939, p. 129-130, n° 42-43, fig. 168, 171, 172 ; p. 130, n° 46, fig. 175.2 et p. 131, n° 47, fig. 175.4.
675. Ousterhout – Ahunbay, 2009, p. 246-247, fig. 15, 16 : des traces de pigment rouge, très probablement utilisé comme support dans la technique de dorure à la feuille, caractérisent les corniches des églises nord et centrale de ce monastère.
676. Firatlı, 1969, p. 161 ; Gerstel, 2001, p. 55-56.
677. Gerstel – Lauffenburger, 2001, 36-7, 36-8.
678. Boura, 1980, p. 61 et 130, p. 4 : la planche en couleur du chapiteau sud-est montre que son décor végétal est doré et se détache sur un fond peint en bleu et rouge. Des traces de dorure sont aussi visibles sur l'encadrement d'une icône sculptée datée du XII^e siècle, cf. Bouras – Boura, 2002, p. 218, fig. 244 et Vanderheyde, 2005b, p. 432, note 21. Au sujet des sculptures peintes du *katholikon* de ce monastère, cf. Schultz – Barnsley, 1901, p. 32 et 37-8. Dans cet ouvrage, la polychromie est définie comme récente.
679. Vanderheyde, 2005b, p. 431-432, fig. 2, 3.
680. Dans cette église, à la fois les reliefs en marbre, parfois recouverts d'un enduit destiné à accrocher la peinture, mais aussi ceux en bois étaient peints dans les tons bleus, rouges et jaunes, cf. Hjort, 1979, p. 224, fig. 24 a, b, p. 226-227, fig. 27, p. 237-238, p. 247, fig. 57, p. 253, fig. 66, p. 264, fig. 121, p. 279-281 ; Ousterhout, 2002, p. 86, p. 95, p. 97, p. 115 ; Iverson, 2003, p. 123-124, note 42.
681. Les chapiteaux recevant la retombée de la coupole présentent un fond bleu sur lequel se détache le décor sculpté recouvert de dorure, cf. Belting – Mango – Mouriki, 1978, p. 20, fig. 92, 93, pl. XI.
682. Altripp, 2002, p. 264-265 ; Vanderheyde, 2005, p. 79-80, fig. 104, 105.
683. Xyngopoulos, 1964, pl. 81, fig. 161.
684. En témoignent les églises des monastères de Ljubostinja et de Kalenici, cf. Preradović, 2016, p. 437-438, fig. 359, 363.
685. Ousterhout, 1987, p. 139, fig. 91.
686. Xyngopoulos, 1964, fig. 157, pl. 81, fig. 160.
687. Ćurčić, 1979, p. 126.
688. Robert Ousterhout a observé que certains motifs, tel celui du rinceau, ornant les corniches sculptées en bas-relief, pouvaient aussi décorer les corniches peintes, cf. Ousterhout, 1987, p. 55, p. 139, fig. 84.
689. Des motifs végétaux peints ornent en effet une imposte et le bandeau supérieur d'une colonne, cf. Xyngopoulos, 1964, fig. 156, 158.
690. Dans cette église, comme dans celle du monastère de Chora, sculptures peintes voisinent avec frises peintes en deux dimensions, cf. Ćurčić, 1979, p. 68-69, fig. 96, 97.
691. Effenberger, 2006, p. 13.
692. Evans – Wixom, 1997, p. 200-203, n° 137 ; Iverson, 2003, p. 123.
693. Vanderheyde, 1997, p. 710-713, n° 1 et 3 ; Vanderheyde, 2005, p. 24-26, n° 14 et 16.
694. Hendrix, 2003, p. 129-137.
695. Iverson, 2003, p. 119-122 ; Hendrix, 2003, p. 129 et 132-133.
696. Hendrix, 2003, p. 131-133 et 136, Tableau 2 ; Iverson, 2003, p. 122.
697. Iverson, 2003, p. 121.
698. Guiglia Guidobaldi – Barsanti 2004, p. 322-421 et p. 320, pl. VIII, p. 361, GN.20.
699. Sheppard, 1965, p. 237-240, fig. 1-3.
700. Megaw, 1966, pl. 2, a, c, f, g.
701. Iverson, 2008, p. 504, fig. 9, p. 507, fig. 12 et p. 509, fig. 16 ; Korac, 1977, p. 11-16 ; Vanderheyde, 2010, p. 278.
702. Bouras, 2010, p. 7-39, part. p. 15-22, fig. 2-6.
703. Barsanti, 2003a, fig. 65-68, 72, 85.
704. Niewöhner, 2008, fig. 22-25, 28-34, 40-42, 58-63.
705. Voir notamment les exemples publiés par Katsioti – Papavasileiou, 2002, p. 121-148 et Drandaki, 2002.
706. Cf. *supra*, "L'apport de l'étude archéologique...".
707. Hobdari, 2009-2010, pl. III, 3, VIII 3-6, pl. IX 1, 3-5, pl. X 1-2.
708. Vélénis, 2008, p. 231-239, fig. 1-5.
709. Une plaque en marbre située au même endroit et sculptée en champlévé est par exemple encore encastree dans le pavement de l'église de la Vierge à Koronissia, près d'Arta, cf. Vanderheyde, 2005, n° 75, pl. XXXII, fig. 65.
710. Vanderheyde, 2010, p. 280-281.
711. Maguire, 2012, p. 119-120.
712. Amy Papalexandrou a repéré au moins dix différents types de rosaces, cf. Papalexandrou, 1998, p. 224.
713. Sotiriou, 1924, p. 14-15, fig. 21, 23.
714. D'autres épistyles décorés de la même suite de motifs sont conservés au musée de Chalkis, ainsi qu'au Musée byzantin d'Athènes, cf. *Ibid.*, p. 15-17,



fig. 24-26. Arthur Hubert Stanley Megaw a repéré aussi d'autres exemplaires analogues à Vrastimiti et au Musée archéologique d'Argos, cf. Megaw, 1966, p. 20, pl. 5 b-c.

715. Grabar, 1963, p. 92.

716. *Ibid.*, p. 92-95.

717. Boura, 1980, p. 1 et sv.

718. Theocharis, 2003-2004, p. 29-44.

719. Mango – Hawkins, 1964, fig. 9-14, 17-20, 26-27.

720. Hofkunst van de Sassaniden, 1993, p. 217, n° 69.

721. *Ibid.*, p. 229, n° 80.

722. Frantz, 1934, p. 57-59, p. 71, pl. VII 2, 3, 9-17 et pl. VIII 2, 4, 5, 8-11.

723. *Ibid.*, p. 71, pl. XXIII 2-4, pl. VII, 7, pl. XVII, 4.

724. Durand, 1997, fig. 18 : fragment en céramique peinte conservé au musée national de Céramique à Sèvres ; Gerstel, 2001, ll.16, ll.17 : fragments en céramique peinte faisant partie des corniches de l'hôpital de Samson à Constantinople.

725. En témoignage par exemple les motifs du manuscrit *Paris gr. 70*, cf. Frantz, 1934, p. 71, pl. XXIII 1-4.

726. On trouvera de nombreuses sculptures ornées de ces motifs dans Bouras – Boura, 2002. Au sujet des sculptures des églises d'Amphissa et d'Hosios Mélélios présentant ce type d'ornementation, cf. Vanderheyde, 1994a, fig. 6, 7, 9.

727. Boura, 1980, p. 62, fig. 92, 95, dessin 7, 36.

728. Filipova, 1997, pl. LXXXI.

729. Grabar, 1976, pl. XXXI b, d ; Vanderheyde, 2005, pl. XXV, fig. 51, 52 et pl. XXXVI, fig. 77 a, 78 a.

730. Hjort, 1979, fig. 37, 97.

731. *Ibid.*, fig. 38.

732. Cramer – Düll, 1985, pl. 63,1, pl. 65 1-5, pl. 67 1-2, 4, pl. 68, 1, pl. 70 1-4 ; Düll, 1986, fig. 1 ; *EAD*, 1996, pl. 70 2-5, pl. 71 1-6.

733. Hjort, 1979, fig. 61, 64-66, 69-70 et fig. 36.

734. Düll, 1989, p. 119.

735. Siegrid Düll les qualifie de "feuilles en cuiller", cf. *ibid.*, p. 122.

736. Düll, 1985, pl. 68, 1-2, pl. 69, 1-2 ; Düll, 1987, fig. 1, 3-17.

737. Düll, 1987, fig. 19-27.

738. Peschlow, 1995, p. 93-97, photo 3.

739. A. Tzitzibassi attribue ces sculptures à la dynastie des Paléologues et suggère que l'un des monogrammes sculpté sur le chapiteau mentionne le nom de Laskaris qu'elle identifie à un gouverneur présent à Thessalonique dans la deuxième moitié du XIV^e siècle, cf. Tzitzibassi, 2005, p. 98-101, fig. 2, 5, 11. A. Androudis est plutôt d'avis que le monogramme du chapiteau signifie "César" qui pourrait se référer au titre honorifique de l'un des deux fils du despote Démétrios Paléologue qui fut gouverneur de

Thessalonique en 1322 et en 1327-1328, cf. Androudis, 2012, p. 131-139.

740. Walker, 2015, p. 103.

741. On signalera notamment au sujet des portes en bois sculpté de cette région l'étude de Cahn, 1974.

742. L'une des deux portes en bois polychromes sculptées de cette église, qui ferme actuellement la chapelle Saint-Gilles, présente des bordures ornées d'une inscription coufique fleurie reprenant des louanges adressées à Allah, cf. Barral i Altet, 2000, p. 255-262 ; illustrations, p. 257, 258 et 263.

743. Coden, 2014, p. 837-838.

744. Watson, 1989, p. 7-26.

745. Boura, 1980, dessins 3-4, fig. 165, 166, 168, 170, 171, 173.

746. Courtillé, 1998, p. 95 ; Barral i Altet, 2000, p. 277-278.

747. Au sujet des raids arabes en mer Égée aux IX^e et X^e siècles, cf. Setton, 1954, p. 311-319.

748. Signalons néanmoins la présence de ce type de décor sur un relief de l'église des Saints-Anargyres à Kastoria, cf. Grabar, 1976, n° 46, pl. XXI-c.

749. Miles, 1964b, p. 31-32, fig. 90-94 ;

Pedone – Cantone, 2013, p. 120-136.

750. Bass, 1984, p. 64-69.

751. Bouras, 2013, p. 25-32.

752. L'implantation de musulmans dans ces régions au cours de la période médiévale est attestée par plusieurs inscriptions coufiques parvenues jusqu'à nous, retrouvées à Athènes et à Corinthe, ainsi que dans certaines îles, telles l'Eubée ou Délos, cf. Miles, 1964a, p. 282-283 ; Sklavou-Mavroeidi, 1999, p. 125, n° 169, p. 126, n° 170 et 171.

753. Miles, 1956, p. 329-344.

754. Au sujet de l'aspect ornemental de l'écriture coufique arabe, cf. Grabar, 1996, p. 177-181.

755. G. Miles a établi une liste de ce type de décor en Grèce, cf. Miles, 1964a, p. 283-285, fig. 3-5.

756. Nikokanos, 1983, p. 330-351.

757. *Ibid.*, p. 349-351.

758. Vanderheyde, 2010, p. 278-279.

759. Boura, 1980, fig. 7, 8, 11-13, 165-172, 182, 183, 185, 187.

760. Sklavou-Mavroeidi, 1999, p. 108, n° 49, p. 110, n° 151, p. 127, n° 173.

761. *Ibid.*, p. 204-205, n° 286-289.

762. Pazaras, 1987, p. 159-182.

763. Sotiriou, 1933, p. 86.

764. Millet, 1920, p. 212-215 ; Pazaras, 1987, p. 160.

765. Millet, 1920, p. 214.

766. Talbot Rice, 1950, p. 68-81.

767. Ces trois derniers types de croix sont par exemple sculptés sur les chapiteaux de l'église



- Saint-Donat à Glyki en Épire, cf. Vanderheyde, 2005, pl. Va, d, pl. VI b-c et pl. VII a, b.
768. Pazaras, 1988, p. 114-119.
769. *Ibid.*, p. 115.
770. Trilling, 1995, p. 73-75.
771. Vanderheyde, 2005, p. 120-123, dessins 50-58.
772. Pazaras, 1988, p. 112-114.
773. cf. *supra*, "L'apport de l'étude archéologique..."
774. Buchwald, 1995, p. 233-276.
775. Lovecchio, 1981, p. 58-61, fig. 25, 40, 42, 43, 44 ; Vanderheyde, 2005, p. 124-125, dessin n° 60.
776. Boura, 1973, p. 139-140.
777. Les plus anciens exemples connus demeurent les encadrements des icônes en plâtre du *templon* du monastère du Protaton au Mont Athos, cf. Boura, 1980, p. 108.
778. Ce motif est fréquent sur les plaques de sarcophage (Pazaras, 1988, p. 112-113) et les icônes en stéatite ; pour s'en convaincre, on verra les exemples rassemblés par Kalavrezou-Maxeiner, 1985, p. 56-57, n° 1, pl. I, pl. II et n° 2, pl. III.
779. Cormack – Vasilaki, 2009, p. 304, n° 265.
780. Plusieurs miniatures d'autres manuscrits datés de la première moitié du XII^e siècle, tels le fol. 2v des *Homélies de la Vie de la Vierge* par le moine Jacques (Bibliothèque Vaticane) ou le fol. 4v des *Homélies* de Grégoire de Nazianze (Monastère Sainte-Catherine au Sinaï) ainsi qu'un rouleau liturgique (Monastère Saint-Jean à Patmos) présentent ce motif, cf. Evans – Wixom, 1997, n° 62, p. 108, n° 63, p. 4 et n° 64, p. 111.
781. Ce motif orne par exemple les colonnettes du *ciborium* peint dans la représentation de l'Amnos à Saint-Georges à Kurbinovo, cf. Hadermann-Misguich, 1975, fig. 21. Au sujet d'un aperçu de la diffusion de ce motif dans les autres domaines de l'art byzantin, cf. *Ibid.*, p. 306-308.
782. Vanderheyde, 2005, p. 124, note 520 avec bibliographie présentant une liste des exemples recensés.
783. Boura, 1973, p. 129-147, pl. 1, 2b, 3a, 8, 10a et 16a.
784. Mâle, 1922, p. 41.
785. Trilling, 1995, p. 59-86, part. p. 70-81.
786. Yegül, 1974, p. 265-274, part. 271-272.
787. Sodini, 2010, p. 185-187.
788. *Ibid.*, p. 191.
789. En témoignent notamment les chapiteaux de la région de Venise entre le XI^e et le XIII^e siècle qui ont été étudiés par Joachim Kramer, cf. Kramer 2016. D'autres exemples existent aussi à Istanbul : les chapiteaux du Tekfur Saray, par exemple, sont très similaires au chapiteau protobyzantin de Gebze en Bithynie, cf. Feld, 1969-1970, p. 359-367 et Dennert, 1998, p. 119-131.
790. Krumeich, 1997, p. 277-314.
791. Dennert, 1997, n° 200-211, p. 93-99, pl. 36-38. Parmi ces chapiteaux, signalons deux très belles réalisations des X^e-XI^e siècles : l'une appartenant au *templon* du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas et ceux réutilisés dans l'église Saints-Pierre-et-Paul de Tarnovo en Bulgarie. Voir à ce sujet Filov, 1930, p. 11-18.
792. Dennert, 1997, p. 65 ; Dennert, 1998, p. 129.
793. Vanderheyde, 2012c, p. 7, fig. 10.
794. Kautzsch, 1936, p. 201, n° 675, pl. 41 ; p. 231, n° 825-827 ; Bell, 1982, pl. 60, 66, 67, 81.
795. Dennert, 1997, p. 66-67, n° 44, pl. 26 ; Dennert, 1998, p. 129.
796. Dennert, 1997, p. 65-72, n° 145-149, n° 151, n° 153-154, pl. 26-28 ; Dennert, 1998, p. 129-130.
797. Dennert, 1997, p. 68-69, n° 147-148, pl. 26-27.
798. Barsanti, 1989, p. 171-173, fig. 121 ; Dennert, 1997, n° 150, pl. 27 ; Vanderheyde, 2012c, p. 7, fig. 9.
799. Cette terminologie, initialement utilisée par G. Rivoira, a été reprise par A. Pralong qui a bien démontré que ce type de chapiteau résultait d'une simplification de la procédure d'épannelage d'un chapiteau corinthien à une seule couronne de feuilles d'acanthé épineuses surmontée de quatre feuilles d'angle (type V et VI de Kautzsch, cf. Kautzsch, 1936, p. 59-61 et type IV de Pralong, cf. Pralong, 2000, p. 87-88, fig. 7 b), cf. Pralong, 2005, p. 487-498.
800. Dennert, 1997, n° 275, p. 128 et 211, pl. 50 ; Dennert, 1998, p. 127-129, pl. 42, 19-21 ; Vanderheyde, 2005, p. 127, n° 43-44, fig. 40 a, b, 41 a, b, n° 77, fig. 67.
801. Dennert, n° 277-278, p. 129.
802. Vanderheyde, 2005, n° 43-44, p. 40 : notices de catalogue avec mention de la bibliographie antérieure.
803. *Ibid.*, n° 77, p. 58 : notice de catalogue incluant la mention de la bibliographie antérieure.
804. Vanderheyde, 1997, p. 712-713, n° 3 ; Vanderheyde, 2005, p. 25-26, n° 16, fig. 15 a-c.
805. Dennert, 1998, p. 128, pl. 42, 22. Au sujet des chapiteaux mésobyzantins ornés d'aigles, cf. Dennert, 1997, p. 143-153, n° 308-333.
806. Boura, 1980, p. 61-66, fig. 92-95.
807. Déroche, 1987, p. 425-453.
808. Schultz – Barnsley, pl. 12 et 28 ; Dennert, 1997, p. 4.
809. Boura, 1980, p. 64.
810. *Ibid.*, p. 59-60, fig. 86, 88-90. Voir aussi Déroche, 1987, p. 429. Ces chapiteaux antiques ont certainement servi de modèles aux deux chapiteaux soutenant l'épistyle du *templon* de cette église, cf. Boura, 1980, p. 93-96, fig. 149-152.
811. Stikas, 1970, p. 238, fig. 125.
812. *Ibid.*, fig. 126.

813. Dennert, 1997, p. 7, n° 4 a, b, pl. 2.
 814. Pazaras, 2001, p. 36-37, fig. 43.
 815. Hjort, 1979, p. 224-225.
 816. Vanderheyde, 2005b, p. 439-440.
 817. Milanova, 2017b.
 818. Pazaras, 1988, p. 93-100 ; Bouras – Boura, 2002, p. 559-566 ; Lovecchio, 1981 ; Coroneo, 2000, part. p. 182-194.
 819. Megaw, 1966, p. 19, fig. 8-E.
 820. Macridy *et al.*, 1964, fig. 17-19 et 20 b.
 821. *Ibid.*, p. 262, fig. 31 ; Firatli, 1990, n° 410, p. 191, pl. 116.
 822. *Ibid.*, p. 307, fig. 12.
 823. *Ibid.*, p. 307, fig. 13.
 824. Cette appellation "École Helladique" fait référence au thème de l'Hellade qui englobait à cette époque le Péloponnèse, la Grèce centrale et l'île d'Eubée ainsi que la Thessalie, cf. Bouras – Boura, 2002, p. 20.
 825. Mietke, 2006, p. 34-35.
 826. Demus, 1995, p. 219, n° 221-222.
 827. Buckton 1994, p. 140-141, n° 151.
 828. Milanova, 2009, p. 179-194.
 829. Une plaque décorée de ce motif et datée du XIV^e siècle, a été insérée dans le pavement de l'église de la Métropole à Mistra, cf. Kavvadia-Spondili, 1984, p. 48-57.
 830. Un chapiteau de la crypte de l'église Saint-Démétrios de Thessalonique présente ce même motif sculpté en haut-relief, tandis que les autres faces, on aperçoit les emblèmes des Paléologues et des Cantacuzènes, cf. Tzitzibassi, 2005, p. 101-104, fig. 7-10.
 831. Nicephore, *Discours contre les iconoclastes*, trad. et comm. M.-J. Mondzain-Baudinet, 1989, p. 249-250 ; Antirrhétique III, PG 100, 464-465.
 832. Dauterman Maguire – Maguire, 2007, fig. 67, 68.
 833. Orlandos, 1972-1973, p. 489. Théocharis Pazaras et Maria Sklavou-Mavroeiidi se sont rattachés à cette hypothèse, cf. Pazaras, 1988, p. 95 ; Sklavou-Mavroeiidi, 1999, p. 109.
 834. Dauterman Maguire – Maguire, 2007, p. 65.
 835. *Ibid.*, p. 66, fig. 59.
 836. *Ibid.*, p. 66-67. La scène du combat entre un lion et un taureau se retrouve aussi sur plusieurs mosaïques ornant les pavements des absides des églises protobyzantines du Proche-Orient, cf. Canuti, 2009, p. 71-84.
 837. Dauterman Maguire – Maguire, 2007, p. 66, fig. 60.
 838. *Ibid.*, p. 67-89.
 839. Semoglou, 2009, p. 177-125.
 840. Dauterman Maguire – Maguire, 2007, p. 90-96.
 841. Niewöhner, 2016, p. 168.
 842. Dauterman Maguire – Maguire, 2007, p. 96.
 843. Bon, 1957, p. 129-139 ; Vanderheyde, 2012b, p. 359-372.
 844. Nicandre, *Alexipharmques*, 538-566, cf. éd. de J.-M. Jacques, *Nicandre. Œuvres*, t. III : *Les Alexipharmques*, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 49-50.
 845. Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, livre XXI, chapitre 4, trad. franç. de G. Combes, *Bibliothèque augustiniennne* 37, p. 379.
 846. Vanderheyde, 1994b, p. 35-40.
 847. *Byzance*, 1992, n° 281, p. 374.
 848. Le simurgh orne en effet divers sceaux de cette époque, tels celui de Théodore conservé au Musée archéologique d'Istanbul (Cheynet – Gökylidirim – Bulgurlu, 2012, p. 826, n° 8.206) et celui du marchand dénommé Jean, préservé au musée d'Harvard (Walker, 2012a, p. 388-389, fig. 2).
 849. Au sujet de ce processus d'appropriation, voir Walker, 2012a, p. 387-408 et Walker, 2012b, part. p. 45-79.
 850. Vanderheyde, 1994b, fig. 2.
 851. André Grabar supposait que ces plaques appartenaient au *temple* de l'église nord du monastère de Constantin Lips, actuelle mosquée Fenari Isa à Istanbul (Grabar, 1963, p. 107-108, pl. LVII), mais cette hypothèse a été réfutée par Cyril Mango et Ernest Hawkins (Macridy *et al.*, 1964, p. 305). Voir aussi Firatli, n° 343-344, p. 170-171.
 852. Kuehn, 2011.
 853. Düll, 1989, p. 125 ; Düll, 1986, p. 255, pl. 68,2.
 854. Parmi les très rares exemples appartenant à la période mésobyzantine, il faut signaler un dragon entouré de deux lions sculptés sur un arc repéré par l'éphorie des antiquités byzantines de Chalkis en Eubée. L'inscription permet d'identifier le dragon au Mal, cf. G. Vaxevanis, *AD* 64 (2009), *Chronika* B1, p. 511-512, fig. 78. Le motif du serpent-dragon cracheur orne le sarcophage d'Anne Maliasinos et un relief encastré dans l'église d'Episkopi dans le Pélion en Grèce, cf. Androudis, 2010, fig. 8 a, c, 15.
 855. Orlandos, 1936, p. 106.
 856. Bouras – Boura, 2002, p. 44-49, fig. 24, 26, 27.
 857. Dauterman Maguire – Maguire, 2007, p. 18-22, fig. 16, 20, 21.
 858. Ćurčić, 1995, p. 597-601.
 859. Dagron, 1984, p. 143-150.
 860. van Dieten, 1975 ; Papamastorakis, 2009, p. 209-223 ; Jouette, 2014, p. 461-475.
 861. Caseau, 2017, p. 433-454.



862. *Ibid.*, p. 454-457. Au sujet des caractéristiques de la représentation des idoles dans l'art paléologue et de leur interprétation, voir Jevtić, 2016, p. 255-276.

863. Pelekanidis, 1974, p. 371 ; Weitzmann, 1981, VII, p. 397-410, pl. 123-126 ; *Néos Poiuñv* III (1921), p. 32-34.

864. De Khitrovo, 1889, p. 230 ; Majeska, 1984, p. 138-141.

865. *Ibid.*, p. 120 ; Bréhier, 1924, p. 24 ; Majeska, 1984, p. 36-39 et p. 249. Comme le suggère le témoignage d'Antoine de Novgorod, il est possible que cette image du Christ ait été réalisée en mosaïque car les pèlerins russes avaient du mal à trouver les mots permettant de décrire les techniques artistiques qui leur étaient inconnues, cf. *Ibid.*, p. 219 et p. 249.

866. André Grabar avait déjà souligné cette analogie entre icônes sculptées et peinture monumentale, cf. Grabar, 1976, p. 23.

867. Macridy *et al.*, 1964, p. 273-275, fig. 79.

868. Adolph Goldschmidt et Kurt Weitzmann ont proposé un classement de plusieurs ivoires réalisés entre les X^e et XI^e siècles, cf. Goldschmidt – Weitzmann, 1934, p. 10-16. Le "groupe Romanos" se rattache aux ivoires produits dans l'entourage de l'empereur Constantin Porphyrogénète et tire son nom de la plaque conservée au Cabinet des Médailles de Paris ornée du Christ couronnant un couple impérial désigné par des inscriptions comme "Romanos" et "Eudocie". Le "groupe pictural" montre à la fois l'influence des modèles de l'Antiquité classique et celle des peintures d'icônes et des manuscrits datés des X^e-XI^e siècles. Anthony Cutler a montré les limites de ce classement et y a apporté des nuances, cf. Cutler, 1994, p. 185-225.

869. Weitzmann, 1981, IX, p. 6-7.

870. *Ibid.*, p. 7, pl. 11, 1-2.

871. Au sujet de l'influence de ce type iconographique sur ces reliefs, cf. Sotiriou, 1926, p. 130-131 ; Lange, 1964, p. 43-44. André Grabar s'était toutefois montré plus réservé à l'égard de cette hypothèse, cf. Grabar, 1976, p. 36. Le caractère précurseur de ces reliefs sur le type iconographique de la "Zoodochos Pigi" a été évoqué par Agathoniki Tsilipakou, cf. Tsilipakou, 1998, p. 309, note 101.

872. On trouvera l'édition de ce passage dans Pamperis 1802, p. 13. Talbot, 2015, p. 164-171, part. p. 169-170. Sur l'iconographie de ce type de Vierge et son évolution à partir du XIV^e siècle, voir notamment les articles de Pallas, 1971, p. 202-224 et de Teteriatnikov, 2005, p. 225-238.

873. De Khitrovo, 1889, p. 116 ; Majeska, 1984, p. 30-31, p. 218-219 ; Demangel – Mamboury, 1939, p. 158, note 4.

874. Constantin Porphyrogénète, *De Cerimoniis Aulæ Byzantinæ*, Livre II, chap 12 (éd. C.B. Hase, CSHB, Bonn, 1828, p. 555).

875. R. Janin, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie : le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique*, t. III : *Les Églises et les monastères*, 2^e éd., Paris, 1969, p. 168-169 ; Mamboury, 1951, p. 209-210.

876. Grabar, 1976, p. 36.

877. Paribeni, 2008, p. 563, note 11.

878. Tsilipakou, 1998, p. 308. Cet auteur affirme que ce prototype se situait dans la "crypte de l'église des Blachernes", ce qui n'est pas précisé dans le texte original de Constantin Porphyrogénète.

879. Cinq exemplaires sont plus ou moins bien conservés au Musée archéologique d'Istanbul, cf. Firatli, 1990, n° 131, 132-134, 365 et 366 a, b.

880. Makridou, 1931, p. 329-333, fig. 3 ; Grabar, 1976, n° 1, p. 35-36, pl. 1 ; Lange, 1964, n° 1, p. 43-44 ; Firatli, 1990, n° 365, p. 179.

881. Hauteur : 2,01 mètres ; largeur : 99 centimètres.

882. Hauteur : 95 centimètres ; largeur : 76 centimètres, cf. Firatli, 1990, p. 179 ; Lange 1964, n° 20, p. 76 ; *ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ* 1986, n° IV.7, p. 67-69 ; Tsilipakou, 1998, p. 344-349, fig. 15-18.

883. Lange, 1964, p. 113-114, n° 4 ; Mietke, 2006, p. 40-41.

884. Demangel, 1938, p. 435.

885. Tsilipakou, 1998, p. 305-317, n° 2, fig. 1, 2 ; Loverdou-Tsiganida, 200, p. 239, fig. 18 ; *Byzanz*, 2010, p. 339, n° 453.

886. Demangel, 1938, p. 436-437, fig. 2, 3.

887. Hauteur : 1,55 mètre ; longueur : 1,02 mètre.

888. Mietke, 2006a, p. 36-37.

889. Firatli, 1990, n° 132, p. 79-80, pl. 47.

890. N° inv. IV 470. Hauteur : 90 centimètres ; longueur : 60 centimètres ; épaisseur : 12 centimètres. Je remercie Vassil Tenekedjiev pour ces informations transmises à partir de l'inventaire du Musée archéologique de Varna. Voir aussi Lafontaine-Dosogne, 1967, p. 48-49, fig. 4.

891. Makridou, 1931, p. 329-333, fig. 1, 2 ; Firatli, 1990, n° 366 a, b, p. 180, pl. 108.

892. Skalyou-Mavroëidi, 1999, p. 128, n° 174.

893. Lange, 1964, p. 96, n° 31.

894. Pazaras, 2002, p. 474, fig. 8 ; Paschalidis, 1995-1996, p. 365-380.

895. Cotsonis, 2017, p. 172-175.

896. Evans – Wixom, 1997, p. 176-177, n° 130.

897. Mouriki, 1985, t. II, pl. 1, 2, 3 et 123-127.

898. Les vestiges de ce monastère ont été repérés en 1998 lors d'un sondage archéologique, qui a permis de proposer un plan hypothétique du *katholikon*,

- établi sur des substructures jouant probablement le rôle d'une crypte, cf. Dark, 1999, p. 656-664.
899. Buhl – Effenberger *et al.*, 1998, n° 47, p. 106-107 et n° 158, p. 112-115 ; Evans – Wixom, 1997, n° 12, p. 45-7 (notice de T. F. Mathews) ; Mietke, 2006, p. 40-41.
900. Orlandos 1936, p. 23, fig. 20. Actuellement cet épistyle, d'environ 28 centimètres de haut, subsiste à l'état de fragments dont certains (et notamment celui présentant la Vierge orante) sont conservés dans le bas-côté sud de la Parigoritissa faisant fonction de lapidaire, tandis que d'autres sont encastés autour des portes du narthex du *katholikon* du monastère des Blachernes.
901. *Ibid.*, p. 27 ; Vanderheyde, 2005, p. 81.
902. Grabar, 1976, n° 152, p. 144, pl. CXXVI.
903. Vanderheyde, 2005, p. 81-82.
904. Bouras – Boura, 2002, p. 88-90.
905. Melvani, 2014, p. 197, n° 29, fig. 47.
906. Vanderheyde, 2005, p. 79-83.
907. Cf. *infra*, "Maîtrise des différentes techniques..."
908. Xyngolopoulos, 1927, p. 67-74, part. p. 72.
909. Sodini, 1995, p. 299, fig. 5.
910. La présence de cette Vierge en buste dans la chapelle nord du sanctuaire laisse peut-être penser que cet espace lui avait été dédié au XIII^e siècle, alors que la chapelle sud était dévolue à saint Marc, comme l'atteste un bas-relief représentant le symbole de cet évangéliste.
911. La Vierge Hodigitria est représentée sur 25 plaques en ivoire, soit environ 10 % de la production connue en ce matériau pour la période mésobyzantine, cf. Cutler, 1994, p. 174-184.
912. Cette icône en bas-relief atteint 87 centimètres de haut pour 74 centimètres de large, cf. Lange 1964, n° 9, p. 55 ; Grabar, 1976, p. 37, n° 3, pl. I-b ; Firatli, 1990, n° 131, p. 79, pl. 46.
913. "Israël jadis fit couler les sources du Christ. Car l'aveugle a la vue qui fait connaître Dieu ; sa sagesse est redoublée. Toi, Mère..." selon la traduction de D. Feissel, cf. Firatli, 1990, n° 131, p. 79.
914. Pennas, 1983, p. 396-405.
915. Papamastorakis, 1996-1997, p. 285-303, part. 302-303, fig. 15.
916. Macridy *et al.*, 1964, p. 271, fig. 69 ; Firatli, 1990, n° 115, pl. 42.
917. Le relevé de cet épigramme funéraire et sa transcription ont été publiés par Buckler, 1924, p. 521-526, part. p. 522, fig. 101. Traduction en anglais des sept dernières lignes de cette inscription par Alice-Mary Talbot, cf. Talbot, 1999, p. 75-90, part. p. 80-81, fig. 9.
918. Papamastorakis, 1996-1997, p. 300-302, fig. 14.
919. Vanderheyde, 2019, p. 178-180, fig. 18-19.
920. Lange, 1964, n° 52, p. 124 ; Varalis, 2006, p. 510-515.
921. Vélénis, 1998-1999, p. 110-111.
922. Cf. *supra*, "L'apport de l'étude archéologique..."
923. Effenberger, 2006, p. 33.
924. Au sujet de l'influence éventuelle de cette icône sur les portraits ultérieurs du Christ, cf. Spieser, 2015, p. 448-460.
925. Pour la transcription du texte latin et la traduction anglaise du texte grec, cf. Gerstel 2001, p. 230. Pour l'édition du texte grec, cf. Miklosich – Müller, 1865, p. 55-57.
926. *Codice diplomatico della Repubblica di Genova*, éd. C. Imperiale, in *Fonti per la storia d'Italia* 89 (1942), n° 22, 68 sv.
927. Grabar, 1976, n° 166, p. 155-156, pl. CXXVII-b.
928. *Ibid.*, n° 162, p. 153, pl. CXXII-a.
929. Ameri, 2004 ; Spieser, 2015, p. 459, fig. 135.
930. Pace, 2001, n° 68. Dimensions : 109 x 38 centimètres ; Vanderheyde, 2018, p. 124-133.
931. Grabar, 1976, n° 117, pl. XCII.
932. Milanova, 2017a, p. 18-19.
933. Hauteur : 1,27 mètre ; largeur : 0,48 mètre. Selon Mentzos, 1983, p. 260-269. Voir aussi Tsilipakou, 1998, n° 7, p. 340-344, fig. 12-14 et Pazaras, 2002, p. 475, fig. 11.
934. *L'Art au Temps des rois maudits*, 1998, p. 48-49.
935. Solimidou-Ieronomydou, 1988, p. 249-253, part. p. 252-253 ; Durand – Giovannoni, 2012, p. 233, n° 106.
936. Boura, 1980, p. 76, fig. 116, 117 ; Firatli, 1990, p. 177-178, n° 361-362.
937. La fresque de l'abside de l'Hacı Kilise à Kızılcık Çukur fournit un exemple exceptionnellement bien conservé d'un tel décor, cf. Jolivet-Lévy, 1991, p. 50-53, pl. 39-40 ; Jolivet-Lévy, 1997, p. 49-50.
938. Une telle représentation se situe par exemple dans la coupole de l'église Sainte-Sophie à Thessalonique, cf. Cutler – Spieser, 1996, fig. 81, 82.
939. En témoigne notamment le sermon de Léon VI le Sage relatif au décor de l'église construite par le magistros Stylianos Zaoutzès à Constantinople à la fin du IX^e siècle, cf. Akakios, 1868, p. 274-280 (édition du texte). Traduction et commentaires de ce même texte dans Frolow, 1945, p. 51 et p. 63-66 ; Mango, 1972, p. 203-204.
940. Hadermann-Misguich, 2005, p. 26-27.
941. *Ibid.*
942. Comme l'avait proposé Laskarina Boura, cf. Boura, 1980, p. 67.
943. Ez. I, 18 : "Leur circonférence, à toutes les quatre, était pleine d'yeux tout autour" ; *ibid.*, I, 21 : "Quand ils [les chérubins] avançaient, elles [les roues] avançaient, quand ils s'arrêtaient, elles



s'arrêtaient, et quand ils s'élevaient de terre, les roues s'élevaient de terre également, car l'esprit de l'animal [du chérubin] était dans les roues".

944. C'est Hans Belting qui a suggéré que ces chapiteaux appartenaient à la première phase de construction du *katholikon*, réalisée à la fin du XI^e siècle, cf. Belting, 1972, p. 263-271.
945. Hjort, 1979, p. 237-248, fig. C, D et fig. 41-53.
946. Grabar, 1976, n° 8, p. 39-40, pl. CVIII.
947. Boura, 1980, p. 76-77, fig. 118, 119 ; Djobadzé, 1992, p. 105-108.
948. Evans, 2004, n° 50, p. 105.
949. Notices et photos de ces sculptures dans Evans – Wixom, 1997, n° 12, p. 45-47 ; Mietke, 2006, p. 40-41. Arne Effenberger a également observé des similitudes stylistiques entre ces sculptures et a émis l'hypothèse que ce chapiteau avait été sculpté par un sculpteur issu du même atelier que celui s'étant chargé de la réalisation des deux icônes sculptées, cf. Effenberger, 2006, p. 35-36.
950. Hadermann-Misguich, 2005, p. 27-39.
951. Bank, 1964-1965, p. 277-280, pl. 65.
952. Alice Bank souligne aussi la singularité de la présence du rouleau tenu par l'archange mais elle précise que cet attribut associé à un archange se rencontre sur certains objets des X^e-XI^e siècles conservés en Géorgie, cf. Bank, p. 278, note 1.
953. Cf. *infra*, "La Déisis", p. 251.
954. Grabar, 1976, n° 52, p. 144, pl. CXXVIIa.
955. Seule l'icône de saint Paul est entièrement conservée et atteint 83 centimètres de haut, tandis que celle de saint Pierre est brisée et présente dès lors une hauteur de 66 centimètres, cf. Bank, n° 247-248 ; Pace, p. 67-72 et 76 ; Sodini, 1995, p. 306, fig. 11, 12 ; Effenberger, 2006, p. 42. Ce dernier auteur date ces deux icônes du début du XIII^e siècle alors que les autres savants les attribuent à la période mésobyzantine.
956. L'image du personnage surmonté d'un arc, héritée de l'Antiquité, est utilisée dès l'époque paléochrétienne pour la représentation de personnages bibliques, comme l'atteste par exemple une plaque en ivoire représentant un archange, conservée au British Museum, cf. *Byzance*, 2010, n° 108, p. 194. Plusieurs exemples analogues ainsi que des scènes christologiques, datés de la période mésobyzantine, sont rassemblés dans le catalogue édité par Evans – Wixom, 1997, n° 84, p. 137 ; n° 97-102, p. 151-156.
957. *Byzance*, 1992, n° 176-177, p. 270-272 ; Evans – Wixom, 1997, n° 104, p. 158.
958. Evans, 2004, p. 107-108, n° 53 ; Mietke, 2006, p. 41.
959. Grabar, 1976, n° 133, p. 134, pl. CXIV ; Firatli, 1990, n° 274, p. 138, pl. 86.

960. Macridy *et al.*, 1964, p. 262-264, fig. 32-39 ; Grabar, 1976, n° 129, pl. XCIX-C ; Yalçın, 1999, p. 360, fig. 1, 2.
961. Belting – Mango – Mouriki, 1978, p. 71.
962. Vecchi, 1995, n° 195, p. 123-124.
963. Niero, p. 73.
964. Firatli, 1990, n° 140-142, p. 82-83, pl. 48-49.
965. *Ibid.*, n° 142, p. 83, pl. 49 ; Mendel, 1914, p. 502-503, n° 704.
966. *Catalogue Athos*, p. 244-245, n° 6.8.
967. Dimensions : 163/165 × 80/83 × 6/8 centimètres. Cf. Tsilipakou, 1988, n° 3, p. 317-328, fig. 3-7 ; Pazaras, 2002, p. 475, fig. 12.
968. Mendel, 1914, p. 499-502, n° 702, n° 703 ; Lange, p. 130, n° 56.
969. Dimensions : 75 × 87 centimètres.
970. Düll, 1995, p. 310-315.
971. *Ibid.*, p. 313.
972. Mendel, 1914, p. 499, n° 702.
973. *Ibid.*, p. 499-500, n° 702.
974. *Ibid.*, p. 502, n° 703.
975. Dimensions : 39 × 42 centimètres. Ces icônes sont aujourd'hui conservées au Musée byzantin de Ioannina.
976. Orlandos, 1936, p. 122-126, fig. 7, 8 ; Papadopoulou, 2002, p. 128, fig. 148, 149.
977. Evans, 2004, p. 78-79, n° 34 A, B.
978. Naumann – Belting, 1966, p. 86-87, pl. 15a.
979. Signalons par exemple l'*encolpion* en argent doré des saints Georges et Théodore conservé au Musée archéologique de Varna, cf. Pace, 2001, p. 151, n° 45.
980. Sotiriou, 1930, p. 180, fig. 5 ; Lange, 1965, p. 123-124, n° 50.
981. Hadermann-Misguich, 1975, p. 216.
982. Lange, p. 124, n° 51.
983. *Ibid.*, p. 121-123, n° 49.
984. Bank, 1977, p. 322, n° 266-268.
985. Walter, 2003, p. 232, 272, 281.
986. Grabar, 1976, p. 124, n° 124, pl. XCV-a. Dans un premier article, Otto Demus date l'icône de saint Démétrios de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle, cf. Demus, 1954, p. 95-97, fig. 3, 4. Cependant, dans son livre sur la sculpture extérieure de Saint-Marc, il propose de la dater de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle, cf. Demus, 1995, n° 89, p. 89-90. Cette dernière datation paraît mieux convenir tant au style de cette icône qu'aux contingences historiques qui ont provoqué son emplacement actuel.
987. Maguire, 2002, p. 303-308, part. 306-308.
988. Demus, 1995, p. 88, n° 88.
989. Dumitrescu, 1989, p. 48-53 et part. p. 52-54.
990. Vanderheyde, 2012a, p. 205-207.

991. Jolivet-Lévy, 2008, p. 362 ; Vanderheyde, 2012a, p. 202-207 et 209.
992. Plusieurs saints cavaliers étaient en effet sculptés sur cette porte, cf. Grabar, 1976, p. 118-121, pl. LXXXVII (photo prise par N. P. Kondakov) et Pace, 2001, p. 193, n° 70.
993. Der Nersessian, 1965, p. 19, fig. 49, 50.
994. Iamanidzé, 2016, fig. 31.
995. Grabar, 1976, n° 77, pl. LXIIa ; Vanderheyde, 2012a, p. 204-205, fig. 10, 11, 12, 13.
996. Leroy, 1974, p. 188-189, pl. 105,1 et 106,1 ; Iamanidzé, 2013, p. 139-140.
997. Vanderheyde, 2012a, p. 204, fig. 12 ; Iamanidzé, 2013, p. 140.
998. Vanderheyde, 2012a, p. 204-205, fig. 13.
999. *Ibid.*, p. 204, fig. 11.
1000. Iamanidzé, 2016, p. 141-144, fig. 68, 69 (Axašeni), pl. 4, fig. 42, 43 (Joisubani), fig. 31 (Martvili).
1001. Iamanidzé, 2013, p. 138-141.
1002. Vanderheyde, 2012a, p. 204, fig. 10.
1003. Weitzmann, 1973, p. 72-73 ; Vanderheyde, 2012a, p. 204, note 28.
1004. Iamanidzé, 2013, p. 141.
1005. Iamanidzé, 2005-2008, p. 35-39, fig. 4, 8-11.
1006. Walter, 2003, p. 284.
1007. Firatlı, 1990, p. 125, n° 238 ; Yalçın 1999, p. 361, fig. 5.
1008. Cailliet, 1985 n° 26, p. 77-78 ; *Byzance*, p. 433, n° 322.
1009. Grabar, 1976, p. 136, n° 135.
1010. Hjort, 1979, p. 257-263.
1011. Une représentation peinte de saint Démétrios, datée des environs de 1320, flanquait l'*arcosolium* ouest du bras sud du déambulatoire de ce monastère, cf. Mango – Hawkins, 1968, p. 177-178, fig. 1, 2.
1012. Comme cela a déjà été observé, cette attention accordée aux détails est plus marquée sur ce chapiteau que sur ceux conservés au musée d'Istanbul et au musée de Cluny, cf. Hjort, 1979, p. 263.
1013. Livrea, 1997, p. 50-54.
1014. *Synaxaire de Constantinople*, p. 90.
1015. Cf. notice de Sharon Gerstel dans Evans – Wixom, 1997, p. 42-43, n° 8B ; Gerstel, 1997, p. 699-707.
1016. Niewöhner, 2008, p. 317-318, n° 13, fig. 17.
1017. Chatzinikolaou, 1953, p. 508-518 ; Papaioannou, 2010, p. 101-113.
1018. Orlandos, 1936, p. 105-115 ; Grabar, 1976, p. 144-145, pl. CXXI-CXXXIII ; Pazaras, 1988, n° 50, p. 42, p. 79-81, pl. 37 ; Acheimastou-Potamianou, 2017, p. 275-284.
1019. Čvetković, 1994, p. 103-113 ; Melvani, 2013, p. 105, 198, fig. 51.
1020. Édition du texte de la Vita : BHG 1736 et PG 127, col. 903-8. Traduction anglaise et commentaire : Talbot, 1996, p. 323-333.
1021. Grabar, 1976, p. 145.
1022. Cf. *infra.*, "Scènes christologiques", p. 265.
1023. Firatlı, 1990, p. 71, n° 122 et p. 126, n° 240 ; Yalçın, 1999, p. 361, fig. 8, 9.
1024. Weitzmann, 1972, n° 30, pl. XLIV-XLIX.
1025. Evans – Wixom, 1997, n° 24-27, p. 60-67, n° 31, p. 71.
1026. Mansi, 1759-1798, XIII, col. 132.
1027. Cutler, 1987, p. 146.
1028. Kantorowicz, 1942, p. 56-81, part. p. 70-75.
1029. Cutler, 1987, p. 145-154.
1030. Hadermann-Misguich, 1975, p. 233-234, fig. 114, 116-119.
1031. Spieser, 1999, p. 139.
1032. Syméon de Thessalonique, *De sacro templo*, chapitre 136 (PG 155, col. 345-346).
1033. Ruggieri, 2008, p. 56.
1034. Forsyth – Weitzmann, 1965, pl. CIII, CXXIII et CXXV.
1035. En témoigne par exemple l'église Saint-Vital à Ravenne, cf. Nees, 1983, p. 23, fig. 7.
1036. Chuvin – Fayant, 1997, p. 104-107 ; Fobelli 2005, p. 181-184.
1037. Nees, 1983, p. 16-20.
1038. Paul le Silencieux, vers 691-710., cf. Chuvin – Fayant, 1997, p. 106-107.
1039. Fobelli, 2005, p. 184.
1040. Harrison – Firatlı, 1966, p. 222-238 et fig. 33-38 ; Harrison – Firatlı, 1968, p. 195-216, fig. 10-12 ; Firatlı, 1990, p. 209-211, n° 485-493, pl. 123-124.
1041. Harrison – Firatlı, 1965, p. 235, fig. 33-38 ; Mathews – Muller, 2016, p. 173-181, fig. 6.17 b (restitution graphique de l'icône sculptée de la Vierge à l'Enfant dans laquelle est insérée un élément horizontal pour suspendre une lampe) et fig. 6.18 (proposition de restitution de l'emplacement des icônes sculptées sur l'architrave de la clôture du sanctuaire de Saint-Polyeucte).
1042. Nees, 1983, p. 19, note 16.
1043. Un exemple de ce type d'icônes daté du XIII^e siècle est illustré dans l'étude de Lawrence Nees, cf. Nees, 1983, p. 16, fig. 1. Au sujet de l'apparition de la représentation des "Douze Fêtes" sur les icônes situées au-dessus des épistyles des *templa*, cf. Spieser, 1999, p. 131-159.
1044. Weitzmann, 1981, IX, p. 5-6, pl. 8 a, b ; Gerstel, 2001, p. 46-47 et p. 53-60 ; Vanderheyde, 2007, p. 82.
1045. L'image de la Déisis est notamment sculptée sur les épistyles de *templa* conservés en Phrygie : des exemplaires sont conservés à Susuz, au musée



d'Afyon, à Tartali et à Hoçalar, cf. Sodini, 1995, p. 294-295.
 1046. Ötügen – Ousterhout, 1990, fig. 1 ; Sodini, 1995, p. 311.
 1047. Sodini, 1982, p. 119-148 ; Vanderheyde, 2007, p. 81-82, fig. 9.
 1048. Firatli, 1969, p. 151-166.
 1049. Orlandos, 1939-1940, p. 126-127, fig. 7, 8 ; Vanderheyde, 2007, p. 94.
 1050. Comme le suggère I. Stoufi-Poulimenou, l'image sculptée de saint Nicolas sur une plaque rectangulaire, qui faisait probablement partie du *templon* original mais qui a disparu, devait être associée à la scène de la Déisis sculptée sur l'épistyle, cf. Stoufi-Poulimenou, 2011, p. 185-193, part. 186-187, fig. 1-3.
 1051. Evans – Wixom, 1997, n° 9, p. 43.
 1052. Demus, 1960, p. 122, pl. 32.
 1053. Lange, 1964, p. 52-54 ; Grabar, 1976, n° 117, p. 121, pl. XCII.
 1054. Sotiriou, 1926, p. 127-129.
 1055. Boursa – Boura, 2002, p. 155-156 et p. 536, fig. 538.
 1056. Hauteur : 50 centimètres ; longueur : 55 centimètres.
 1057. Une étude détaillée de cette pièce, incluant une reconstitution graphique de sa place dans l'installation funéraire dont elle faisait partie, a été publiée par O. Hjort, cf. Hjort, 1975, p. 107-113 ; Hjort, 1979, p. 263, fig. 85.
 1058. Brook, 2004, p. 100-101 ; Melvani, 2014, p. 73.
 1059. Hjort, 1975, p. 108.
 1060. Janin, 1953, p. 22-223.
 1061. Hjort, 1989, p. 248-255.
 1062. Firatli, 1990, p. 137-139, n° 272, 273, 275, 276 ; Evans, 2004, p. 106-107, n° 51 A, B.
 1063. Firatli, 1990, p. 154, n° 305, pl. 93.
 1064. Sklavou-Mavroeidi, 1999, p. 31, n° 18.
 1065. Sotiriou, 1926, p. 125-127, fig. 1.
 1066. Dimensions : 1,05 mètre × 45 centimètres ; Papadopoulou, 2006, p. 189-195.
 1067. Cette scène est sculptée conformément aux conventions iconographiques propres à la peinture monumentale, cf. Grabar, 1976, n° 161, p. 152-153, pl. CXL.
 1068. Au sujet de l'iconographie de cette scène dans l'art byzantin et post-byzantin, consulter l'étude de Pitarakis, 2011-2012, p. 83-98.
 1069. Ce bas-relief a déjà été évoqué au sujet de l'atelier de sculpteurs actif dans le Pélion à la période tardobyzantine, cf. *supra*, "L'apport des études archéologiques...".
 1070. Xyngopoulos, 1925, p. 107-121.
 1071. La traduction de cet épisode contenu dans les chapitres VI-VIII de l'apocryphe de

l'Histoire de l'enfance de Jésus est accessible dans Bovon – Geoltrain, 1997, p. 198-201.
 1072. Lange, 1964, p. 115-117, n° 44, notes 7-10.
 1073. Pitarakis, 2011-2012, p. 85, note 17.
 1074. *Ibid.*, p. 87.
 1075. *Ibid.*, p. 89.
 1076. Varalis, 2009, p. 506-508.
 1077. Dimensions : 37 × 26 × 11 centimètres, cf. Papadopoulou, 2005, p. 283-302, part. p. 301-302, fig. 19. Anastasios Orlandos a daté ce relief de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle en y décelant des influences italiennes, cf. Orlandos, 1936, p. 168-170, fig. 17. Reinhold Lange s'est montré plus prudent dans la détermination de telles influences, en faisant observer avec raison que l'art italien du XIII^e siècle était aussi pétri d'influences byzantines, cf. Lange, 1964, p. 121, n° 48.
 1078. Lange, 1964, p. 105-107, n° 38.
 1079. Orlandos, 1936, p. 125-126, fig. 8 ; Papadopoulou, 2002, fig. 148 ; Vokotopoulos, 1998-1999, p. 89, fig. 10.
 1080. Kissas, 1991, p. 262-366, pl. 73-76.
 1081. 0,95 × 1,23 × 0,25 mètre et 0,72 × 1,22 × 0,24 mètre.
 1082. Grabar, 1976, p. 124-125, n° 126 ; Sklavou-Mavroeidi, 1999, p. 190-191, n° 264-265.
 1083. Xyngopoulos, 1931, p. 88-91.
 1084. Melvani, 2007, p. 37-38, fig. 5.
 1085. Lange, 1964, p. 129, n° 53 ; Pazaras, 1988, p. 25-26 et p. 92, n° 11, pl. 9 ; Pazaras, 2002, p. 474, fig. 10 α-γ.
 1086. Firatli, 1990, n° 126 et n° 127, p. 73, pl. 45 ; notice rédigée par Catherine Jolivet-Lévy.
 1087. Peschlow, 1994b, p. 93-103.
 1088. Sodini, 2008, p. 24, note 128.
 1089. Orlandos, 1963, p. 80-93, fig. 78-98.
 1090. Safran, 1992, p. 459.
 1091. *Ibid.*
 1092. Pannayotis Vokotopoulos se rallie à la même hypothèse dans son article sur le problème des influences dans l'architecture religieuse du despotat d'Épire, cf. Vokotopoulos, 1998-1999, p. 90-91, fig. 15.
 1093. Safran, 1992, p. 457-458, fig. 6.
 1094. Sklavou-Mavroeidi, 1999, p. 195, n° 271.
 1095. Safran, 1992, p. 48, fig. 7.
 1096. Dauterman Maguire – Maguire, 2007, p. 49.
 1097. Dagron, 1990, p. 55-67.
 1098. Firatli, 1990, n° 5, p. 7, pl. 3.
 1099. À titre d'exemples, on signalera les portraits de hauts fonctionnaires conservés au Musée archéologique d'Istanbul (cf. Firatli, p. 1-13). L'un des exemples les plus représentatifs de cette tendance est le portrait d'Eutrope provenant d'Éphèse et



- conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, cf. *Byzanz*, 2010, n° 253, p. 259-260.
1100. *Byzance*, 1992, n° 6, p. 38-39.
1101. Schade, 2003, n° I 67, p. 227-228, pl. 67, 2-4.
1102. Cf. *supra*, p. 22.
1103. Georges Pachymère, *Relations historiques* IX, 14 (éd. Faller, 1999, p. 258-261) ; Grégoras, *Historiae byzantinae* VI, 9 (éd. Schopen, 1829, t. I, p. 202).
1104. Subotić, 1994, p. 228-230, fig. 94.
1105. Grabar, 1976, p. 142, n° 150, pl. CXVIIb ; Evans – Wixom, 1997, p. 200-201, n° 137.
1106. Bréhier, 1973, p. 65, pl. XII, 2.
1107. Magdalino – Nelson, 1982, p. 135-137 et p. 146-147.
1108. Grabar, 1976, p. 142, n° 149, pl. CXVIIa ; Firatli, 1990, n° 77, pl. 29 ; De Byzance à Istanbul, 2009, p. 72, n° 6 ; Davies, 2017, p. 343 et p. 353-356, fig. 4.
1109. Davies, 2017, p. 324-343, fig. 1 a-i : cet auteur suggère d'identifier cet empereur à Constantin IX Monomaque (1042-1055).
1110. Hjort, 1979, p. 283-286, fig. 127, 128 ; Firatli, 1990, n° 419, pl. 119 ; Davies, 2017, p. 343-353, fig. 3.
1111. Pseudo-Callisthène, *Le Roman d'Alexandre*, Livre I, chapitre 19, cf. traduction de Bounoure – Serret, 1992, p. 19-20.
1112. Galavaris, 1989, p. 14.
1113. Ce thème iconographique a été étudié par Victor M. Schmidt, qui s'est plus particulièrement intéressé à sa diffusion dans l'art roman ainsi que dans les manuscrits médiévaux occidentaux, cf. Schmidt, 1995. Rachele Carrino a également présenté une étude sur les témoignages visuels de cette image en Italie, cf. Carrino, 1994, p. 337-366.
1114. Martinelli, 1995, p. 271, note 12.
1115. Frugoni, 1969, p. 161-171 ; Carrino, 1994, p. 337, note 2.
1116. Schmidt, 1995, p. 22.
1117. *Ibid.*
1118. Gleixner, 1966, col. 96-99. Plusieurs exemples sculptés datés du XII^e siècle sont conservés en Italie : signalons, par exemple, le chapiteau de la cathédrale de Parme et le chapiteau de la cathédrale de Bitonto, cf. Carrino, 1994, p. 345, p. 347-348, fig. 3, p. 358, fig. 6 ; Georges Dimitrokallis a aussi repéré deux bas-reliefs italiens du XII^e siècle ornés de ce thème, qui sont encastés dans la façade de la cathédrale de Fidenza et dans celle de San Domenico à Narni, cf. Dimitrokallis, 1967, p. 247-248.
1119. Pace, 2001, p. 164, n° 58.1. Pour d'autres représentations du même thème dans cette technique, cf. Darkevich, 1975, p. 157, fig. 228, 229, 231.
1120. Darkevich, 1975, p. 72, fig. 94.
1121. Voir à ce sujet l'étude de Maria Kambouri-Vomvokou, cf. Kambouri-Vomvokou, 2001, p. 101-133.
1122. Orlandos, 1954-1955, p. 281-289 ; Settis-Frugoni, 1973, p. 161-166.
1123. Grabar, 1976, p. 37-38, n° 4, pl. IIIc ; Firatli, p. 40, n° 76.
1124. Grabar, 1976, p. 75, n° 72, pl. LIIa ; Maguire, 2002, p. 303-312 ; Maguire, 2010, p. 123-129.
1125. Martinelli, 1995, p. 271-279.
1126. *Ibid.*, p. 271-273.
1127. *Ibid.*, p. 272.
1128. Il s'agit de la cathédrale de la Dormition et l'église Saint-Démétrios à Vladimir et l'église Saint-Georges à Juriev Polski, cf. Settis-Frugoni, 1973, p. 166-173.
1129. Bouras, 1987-1988, p. 277-282.
1130. Schmidt, 1995, p. 171, n° 13.
1131. Bouras, 1987-1988, p. 280-281.
1132. Belting, 1972, p. 68 et p. 267. Cet auteur a rapproché ce relief des chapiteaux ornés d'anges de l'église du monastère de Chora (Kariye Camii) à Constantinople, qu'il date de 1080.
1133. Maguire, 2010, p. 123-129.
1134. Carrino, 1994, p. 344. Selon Henry Maguire, la référence à l'empereur de Byzance soulignée par ce relief suggérerait la production vénitienne d'une donation fictive de l'empereur de Byzance insérée parmi les trophées ramenés de Constantinople après la quatrième croisade, cf. Maguire, 2010, p. 128-129.
1135. *Ibid.*
1136. Au sujet du personnage d'Alexandre en empereur byzantin, consulter l'analyse très complète de C. Jouanno ; cf. Jouanno, 2002, p. 361-365. Voir aussi Galavaris, 1989, p. 16.
1137. Schmidt, 1995, p. 19, fig. 14.
1138. Kambouri-Vomvokou, 2001, p. 133.
1139. Galavaris, 1989, p. 17-18, fig. 19.
1140. *Byzance*, 1992, p. 110, n° 57.
1141. Boardman, 1974, p. 221-222. L'auteur recense environ cinq cents scènes illustrant cet épisode des travaux d'Hercule sur les vases à figures noires de l'époque archaïque. Sur les vases à figures rouges de la même période, la figuration d'Hercule connaît cependant moins de succès, cf. Boardman, 1975, p. 226-228.
1142. Weitzmann, 1973, p. 1-37, part. p. 4-6, fig. 1-3.
1143. *Ibid.*, p. 35.
1144. Darkevich, 1975, p. 67, fig. 89, p. 151-152, fig. 217, 221, 222 ; Weitzmann, 1981, IX, p. 8, pl. 12,3-a ; *Byzance*, 1992, n° 156, p. 243.
1145. Grabar, 1976, n° III, pl. XC-a.
1146. Livre des Juges 14, 5-6.



1147. Grabar, 1976, n° 77, p. 88-89 et n° 111, p. 114-115.
 1148. Darkevich, 1975, fig. 217.
 1149. Evans – Wixom, 1997, p. 442-443.
 1150. Grabar, 1976, p. 88-89, n° 77, pl. LXI a ; Weitzmann, 1981, IX, p. 7-8, pl. 3,1 et pl. 12,3-b.
 1151. *Ibid.*, p. 115, n° 112, pl. XCI-a.
 1152. Le lecteur trouvera la traduction française de cette épigramme dans Rolley, 1999, p. 339-340.
 1153. Grecu, 1940, p. 148-149 ; Mango, 1963, p. 58 ; Guberti Bassett, 2000, p. 9-10.
 1154. Antonopoulos, 1998, p. 201-211, part. p. 204-208, fig. 3, 4.
 1155. *Ibid.*, p. 203.
 1156. *Ibid.*, p. 151-154.
 1157. Antonopoulos, 1998, p. 207.
 1158. Bouras – Boura, 2002, p. 241-246, fig. 559.
 1159. Exode 15, 20-21. Un autre épisode biblique qui célèbre la victoire de David sur Goliath (Samuel I 18,6-7) illustre d'autres miniatures de manuscrits et comporte également des représentations de danseuses. Ces images au caractère festif évoquent aussi un rituel de victoire impériale, cf. Vanderheyde, 2007b, p. 159-161, fig. 2-4.
 1160. Grabar, 1976, pl. XC-c.
 1161. Xyngopoulos, 1936, p. 269-277.
 1162. Bouras – Boura, 2002, fig. 279.
 1163. Coroneo, 2000, p. 242-243, n° 13,11 et p. 262, cat. 18.4.
 1164. Mango, 1981, p. 341-353.
 1165. Cet exemplaire est toutefois moins bien conservé, cf. Cazes – Scelles, 2001, p. 110-111.
 1166. *Compostelle*, 2010, n° 11-12, p. 324-325 ; Cazes – Scelles, 2001, p. 110-111.
 1167. Firatli, 1990, n° 241a, pl. 77 ; Martiniani-Reber, 1986, n° 81, p. 96.
 1168. *Hofkunst van de Sassaniden*, 1993, p. 234-239, n° 85-88.
 1169. Fowden, 2004, fig. 17 a.
 1170. Vanderheyde, 2007b, p. 162-164, fig. 5 a, b, c.
 1171. Dauterman Maguire – Maguire, 2007, p. 151-156, fig. 142, 143 ; Kepetzi, 2014, p. 345-384 ; Petrosyan, 2014, p. 399-406.
 1172. Notons que sur ces objets, ces sujets se mêlent généralement à une parodie de scènes mythologiques, cf. *ibid.*, p. 147-151, fig. 135, 136, 139.
 1173. Bank, 1977, n° 215-217 et n° 220-224, p. 312-313.
 1174. Firatli, 1990, n° 33-34, p. 18, pl. 15.
 1175. *Ibid.*, n° 30-32, p. 17-18, pl. 14.
 1176. Grabar, 1976, p. 13.



ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

ABRÉVIATIONS

- ABME : *Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*
 AD : *Ἀρχαιολογικόν Δελτίον*
 AE : *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς*
 AJA : *American Journal of Archaeology*
 ANATST : *Anatolian Studies*
 AST : *Araştırma Sonuçları Toplantısı*
 BCH : *Bulletin de Correspondance Hellénique*
 BHL : *Bibliotheca hagiographica latina*
 BSA : *Annual of the British School at Athens*
 CA : *Cahiers archéologiques*
 CSHB : *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*
 DOP : *Dumbarton Oaks Papers*
 DXAE : *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*
 EAM : *Enciclopedia dell'arte medievale*
 EEBS : *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*
 JDI : *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*
 JÖB : *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*
 JRA : *Journal of Roman Archaeology*
 KST : *Kazı Sonuçları Toplantısı*
 MAMA : *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*
 MEFRA : *Mélanges de l'École française de Rome*
 ODB : *Oxford Dictionary of Byzantium*
 PG : *Patrologia Graeca*
 PAE : *Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*
 RBK : *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*
 RDAC : *Report of the Department of Antiquities, Cyprus*
 RENDPONTACC : *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia. Rendiconti*
 TAD : *Türk Arkeoloji Dergisi*



TRAVAUX

M. B. ABBE, "Polychromy on Roman Marble Sculpture at Aphrodisias", *Asmosia VIII* (12-18 juin 2006) Préactes, p. 130.

M. ACHEIMASTOU-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, "Η ταυτότητα βασίλισσας και δεσπότη στην ταφική πλάκα του ναού της Αγίας Θεοδώρας στην Αρτα (L'identification de l'impératrice et despote sur la plaque funéraire de l'église de sainte Théodora à Arta)", *DXAE* 38, 2017, p. 275-284.

AKAKIOS, HIÉROMOINE DU MONT ATHOS, *Λέοντος τοῦ Σοφοῦ. Πανηγυρικοὶ (sic) λόγοι* (Léon le Sage. Éloges panégyriques), Athènes, 1868.

S. ALPASLAN, "Stone Relief Carved Panels with Trapezoid Cross Section, The Upper and Lower Elements of Panels in the Saint Nicholas Church at Demre", *Adalya* 2, 1997, p. 233-243 (en turc avec résumé en anglais).

S. ALPASLAN, "Architectural Sculpture in Constantinople and the Influence of the Capital in Anatolia", in N. NECİPOĞLU (dir.), *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life, The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400-1453*, vol. 33, Leiden, 2001, p. 187-201.

S. ALPASLAN, "The Evaluation of the Motifs and Styles of the Architectural Sculpture of the Byzantine Age in Antalya and Lycia", *Adalya* 6, 2003, p. 251-264 (en anglais avec résumé en turc).

M. ALTRIPP, "Beobachtungen zur Polychromie byzantinischer Bauplastik in Griechenland", *JÖB* 52, 2002, p. 259-270.

G. AMERI, "Tondo con Cristo benedicente", in G. WOLF, C. DUFOUR-BOZZO et A. R. CALDERONI MASETTI, *Mandylion:*

intorno al Sacro Volto da Bisanzio a Genova, Milan, 2004.

P. ANDROUDIS, "Sur les fragments d'une chaire épiscopale byzantine à Episkopi (Ano Volos)", *Βυζαντικά* 22, 2002, p. 143-168.

P. ANDROUDIS, "Ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Επισκοπή Άνω Βόλου και ο εντοιχισμένος γλυπτός του διάκοσμος (L'église de la Dormition de la Vierge à Episkopi d'Ano Volos et son décor sculpté encastré)", *DXAE* 28, 2007, p. 85-98.

P. ANDROUDIS, "Παρατηρήσεις στον γλυπτό διάκοσμο των εκκλησιών του δυτικού Πηλίου (Remarques sur le décor sculpté des églises de la partie occidentale du Pélion)", *Byzantina* 30, 2010, p. 200-319.

P. ANDROUDIS, "Chapiteau de la crypte de la basilique Saint-Démétrios à Thessalonique avec emblèmes de la famille des Paléologues", *DXAE* 33, 2012, p. 131-140.

P. ANDROUDIS, "Dalle avec aigle bicéphale, en provenance de l'enceinte byzantine de Trébizonde", *DXAE* 34, 2013, p. 67-77.

P. ANDROUDIS, "Παρατηρήσεις σε βυζαντινά γλυπτά του 12ου και 13ου αιώνα από το Κάστρο της Ναυπάκτου (Remarques sur des sculptures byzantines des XII^e et XIII^e siècles de la forteresse de Naupacte)", in I. P. CHOULIARAS (dir.), *The Archaeological Work of the Ephorate of Byzantine Antiquities in Aitolioakarnania and Lefkas, Conference Proceedings*, Naupacte, 2014, p. 31-44.

E. ANTONOPOULOS, "Τό τίμημα τῆς τέρπης: Βίος καί ἀναβιώσεις τοῦ Καιροῦ στή βυζαντινὴ τέχνη (Le prix du plaisir : bios et réapparitions du Kairos dans l'art byzantin)", *DXAE* 20, 1998, p. 201-211.



- N. ASGARI, "Roman and Early Byzantine Marble Quarries of Proconnesus", in *Proceedings of the 10th International Congress of Classical Archaeology*, vol. 1, Ankara/Izmir, 1978, p. 467-480.
- N. ASGARI, "Zwei Werkstücke für Konstantinopel aus den prokonnesischen Steinbrüchen", *Istanbuler Mitteilungen* 39, 1989, p. 49-63.
- N. ASGARI, "Objets de marbre finis, semi-finis et inachevés du Proconnèse", in M. WAELKENS (dir.), *Pierre éternelle du Nil au Rhin. Carrières et préfabrication*, Bruxelles, 1990, p. 106-126.
- N. ASGARI, "Observations on Two Types of Quarry-Items from Proconnesus: Column-Shafts and Column-Bases", in M. WAELKENS, N. HERZ et L. MOENS (dir.), *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance. Interdisciplinary Studies on Stone and Stone Technology in Europe and Near East from the Prehistoric to the Early Christian Period*, *Acta Archaeologica Lovaniensia. Monographiae* 4, Louvain, 1992, p. 73-80.
- N. ASGARI, "The Proconnesian Production of Architectural Elements in Late Antiquity, Based on Evidence from the Marble Quarries", in C. MANGO et G. DAGRON (dir.), *Constantinople and its Hinterland. Papers from the Twenty-Seventh Spring Symposium of Byzantine Studies, Society for Promotion of Byzantine Studies. Publications* 3, Aldershot, 1995, p. 263-288.
- K. ASLANIDIS et Ch. PINATSI, "Το τέμπλο του ναού Μεταμορφώσεως στην Άμφισσα (Le templon de l'église de la Transfiguration à Amphissa)", *DXAE* 24, 2003, p. 163-170.
- A. AVRAMEA, "Les constructions profanes de l'évêque d'après l'épigraphie et les textes d'Orient", *Actes du XI^e Congrès international d'archéologie chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986), vol. 1, Rome, 1989, p. 829-835.
- R. AVRUSCIO, "Sculpture inedite in Isauria: I capitelli di Mut-Claudiopolis", in *Million. Studi e ricerche d'arte bizantina*, Rome, 1988, p. 59-81.
- Ch. BAKIRTZIS, "Μαρμάρινη εικόνα της Αγίας Θεοδώρας από τη Θεσσαλονίκη (Icône en marbre de sainte Théodora de Thessalonique)", *Ελληνικά* 39, 1988, p. 158-163.
- Ch. BAKIRTZIS, D. TRIANDAPHYLLOS et al., *Thrace. Grèce, Guides culturels* 1, Athènes, 1992.
- J.-Ch. BALTZ, *Guide d'Apamée*, Bruxelles, 1981.
- A. BANK, "Un bas-relief byzantin de la collection de l'Ermitage", *DXAE* 4, 1964-1965, p. 277-280.
- A. BANK, *L'Art byzantin dans les musées de l'Union soviétique*, Leningrad, 1977.
- A. BANK, "Une icône en pierre représentant le Christ Pantocrator", *DXAE* 10, 1980-1981, p. 53-58.
- J. BARDILL, "The Monuments and Decoration of the Hippodrome in Constantinople", in B. PITARAKIS (dir.), *Hippodrome/Atmeydanı. A Stage for Istanbul's History*, *Pera Müzesi Yayını/Pera Museum Publication* 39, Istanbul, 2010, p. 149-184.
- X. BARRAL I ALTET, *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, Milan/Paris, 2000.
- C. BARSANTI, "Una nota sulle sculture del tempo di Giacinto nella chiesa della Dormizione (Koimesis) a Iznik-Nicea", *Storia dell'Arte* 14, 1982, p. 201-208.
- C. BARSANTI, "Sculptura anatolica di epoca mediobizantina", in *Million. Studi e ricerche d'arte bizantina* 1, 1988, p. 275-306.
- C. BARSANTI, "L'esportazione di marmi dal Proconneso nelle regioni pontiche durante il IV-VI secolo", *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, 12, 1989, p. 91-220.
- C. BARSANTI, s. v. "Capitello, area bizantina", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IV, Rome, 1993, p. 200-214.



C. BARSANTI, s. v. "Capitello bizantino", in *Enciclopedia dell'Arte Antiqua*, 2° aggiornamento 1970-1994, vol. I, Rome, 1994, p. 867-873.

C. BARSANTI, "Alcune riflessioni sulla diffusione dei materiali di marmo proconnesio in Italia e in Tunisia", in *Akten des XII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie*, Bonn 22-28. September 1991, *Studi di Antichità Cristiana* 52 – *Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband* 20, Cité du Vatican/Münster, 1995a, p. 515-523.

C. BARSANTI, "Materiali bizantini poco noti o inediti della Bitinia", *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 42, 1995b, p. 181-200.

C. BARSANTI, "Un inedito pluteo costantinopolitano a Jesi", in F. GUIDOBALDI (dir.), *Domum tuam dilexi. Miscellanea in onore di Aldo Nestori*, *Studi di Antichità Cristiana* LIII, Cité du Vatican, 1998, p. 23-48.

C. BARSANTI, "The Iznik-Nicea's Archaeological Museum: In Search of a Catalogue", in *Iznik Through History*, Istanbul, 2003a, p. 267-301.

C. BARSANTI, "Marmi bizantini nel Palazzo del Gran Maestro dei Cavalieri a Rodi", in A. IACOBINI (dir.), *Bisanzio, la Grecia e l'Italia. Atti della giornata di studi sulla civiltà artistica bizantina in onore di Mara Bonfioli*, Università di Roma "la Sapienza", 22 novembre 2002, *Foroellenico* [revue de l'ambassade de Grèce en Italie], Rome, 2003b, p. 17-31.

C. BARSANTI, "Aspetti e problemi della scultura di età giustiniana: le lastre in opera nelle gallerie della Santa Sofia di Costantinopoli", in T. CREAZZO et G. STRANO (éd.), *Atti del VI Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini*, Catania-Messina, 2-5 ottobre 2000, Catania, 2004, p. 31-50.

C. BARSANTI, "Capitelli di manifattura costantinopolitana a Roma",

in F. GUIDOBALDI et A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *Ecclesia Urbis, Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle chiese di Roma (IV-X° secolo)*, Roma 4-10 settembre 2000, *Studi di Antichità Cristiana* LIX, Cité du Vatican, III, 2002, p. 1443-1478.

C. BARSANTI, "La scultura mediobizantina fra tradizione e innovazione", in F. CONCA et G. FICCADORI (dir.), *Bisanzio nell'età dei Macedoni. Forme della produzione letteraria e artistica*, *Quaderni di Acme* 87, Milan, 2007, p. 5-49.

C. BARSANTI, "Una nota sulla diffusione della scultura a incrostazione nelle regioni adriatiche del meridione d'Italia tra XI e XIII secolo", in Ch. PENNAS et C. VANDERHEYDE (dir.), *La Sculpture byzantine. VII^e-XII^e siècles*, Actes du colloque international organisé par la 2^e éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes (6-8 septembre 2000), *BCH Supplément* 49, Athènes, 2008, p. 515-557.

C. BARSANTI, "Una rara scultura costantinopolitana di epoca paleologa a Murano", *Venezia Arti* 24, 2014, p. 10-25.

C. BARSANTI et G. GUIGLIA GUIDOBALDI, "Gli elementi della recinzione liturgica ed altri frammenti minori nell'ambito della produzione scultorea protobizantina", in F. GUIDOBALDI, C. BARSANTI et A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *San Clemente. La scultura del VI secolo*, *San Clement Miscellany* IV, 2, Rome, 1992, p. 67-270.

C. BARSANTI et A. GUIGLIA GUIDOBALDI, "Premessa ad un catalogo della scultura della Santa Sofia di Costantinopoli", *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Rome, 1996, p. 79-93.

C. BARSANTI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI et J.-P. SODINI, "La sculpture architecturale en marbre au VI^e siècle à Constantinople et dans les régions sous influence constantinopolitaine", in N. CAMBI et E. MARIN (dir.), *Acta XIII Congressus internationalis*

archaeologiae christianae, Split-Poreč, 1994, Cité du Vatican, 1998, p. 301-376.

C. BARSANTI et S. PEDONE, "Una nota sulla scultura ad incrostazione e il templon della Panaghia Episcopi di Santorini", in F. BARATTE, V. DÉROCHE, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITARAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005, p. 407-425.

G. F. BASS, "The Nature of the Serçe Limani Glass", *Journal of Glass Studies* 26, 1984, p. 64-69.

B. BAVANT, *Les Églises du Massif Calcaire de Syrie du Nord (VI^e-VII^e s.)*, Compte rendu de l'ouvrage de Ch. STRUBE, *Baudekoration im Nordsyrischen Kalksteinmassiv*, Band II (Damaszener Forschungen 11 ; Mayence, 2002), *JRA* 2005/2, p. 756-770.

K. BAUCH, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin/New York, 1976.

G. BELL, *The Churches and Monasteries of the Tur Abdin. With an Introduction and Notes by M. Mundell Mango*, Londres, 1982.

H. BELTING, "Eine Gruppe Konstantinopler Reliefs aus dem 11. Jahrhundert", *Pantheon* XXX, 1972a, p. 263-271.

H. BELTING, "Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 23, 1972b, p. 63.

H. BELTING, C. MANGO et D. MOURIKI, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, *Dumbarton Oaks Studies* 15, Washington, 1978.

F. BENENTE, R. LAVAGNA, E. J. STERN, E. STERN et C. VARALDO, "Ricerche archeologiche nel quartiere medievale genovese a San Giovanni d'Acri (Israele)", *Rivista di Studi Liguri* 79, 2013, p. 131-193.

H. BERNARD, J.-C. BESSAC, P. MARDIKIAN et M. FEUGÈRE, "L'épave

romaine de marbre de Porto Novo", *JRA* 11, 1998, p. 53-81.

C. BERTELLI, "Le porte del VI secolo in Santa Sofia a Costantinopoli", in S. SALOMI (dir.), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Atti del convegno internazionale di studi, Rome, 1990, p. 109-119.

J.-C. BESSAC, *L'Outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*, *Revue archéologique de Narbonnaise*, supplément 14, Paris, 1986.

J.-C. BESSAC, "Problems of Identification and Interpretation of Tool Marks on Ancient Marbles and Decorative Stones", in N. HERZ et M. WAELKENS (dir.), *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade*, Dordrecht, 1988, p. 41-53.

S. BETTINI, "Venise, la Pala d'Oro et Constantinople", in *Le Trésor de Saint-Marc de Venise, Galeries nationales du Grand Palais*, Milan, 1984, p. 35-64.

H. BLÜMNER, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, t. III, Leipzig, 1884.

J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases*, Londres, 1974.

J. BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, Londres, 1975.

B. BÖHLENDORF-ARSLAN et M. DENNERT, "Spolien in der Moschee und im Han von Çardak (Troas)", *Istanbulur Mitteilungen* 59, 2009, p. 337-358.

A. BON, "Dalle funéraire d'une princesse de Morée (XIII^e siècle)", in *Monuments Piot* 49, Paris, 1957, p. 129-139.

L. BORRELLI VLAD, "La « porta bella » di S. Sofia a Costantinopoli: un palinsesto", in S. SALOMI (dir.), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Atti del convegno internazionale di studi, Rome, 1990, p. 97-107.

A. BORTOLI-KAZANSKI, "La réparation du marbre de Proconnèse en Crimée à l'époque paléochrétienne",



in H. AHRWEILER (dir.), *Geographica Byzantina, Byzantina Sorbonensia* 3, Paris, 1981, p. 55-65.

D. BOŠKOVIĆ, "Sur quelques maîtres-maçons et maîtres-peintres des premières décades du XIV^e s. en Serbie et en Macédoine" (en serbe avec résumé en français), *Starinar*, n. s., 9-10, 1958-1959, p. 125-131.

G. BOUNOURE et B. SERRET (dir.), *Pseudo-Callisthène. Le Roman d'Alexandre. La vie et les hauts faits d'Alexandre de Macédoine, La roue à livres* 13, Paris, 1992.

L. BOURA, "Δύο Βυζαντινά μονοῦαλια ἀπὸ τῇ Μονῇ Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (Deux candélabres byzantins du monastère de la Transfiguration aux Météores)", *Byzantina* 5, 1973, p. 129-147.

L. BOURA, "Architectural Sculpture of the Twelfth and Early Thirteenth Centuries in Greece", *DXAE* 7, 1977-1979, p. 63-72.

L. BOURA, *Ο γλυπτός διάκοσμος του ναού της Παναγίας στο μοναστήρι του Οσίου Λουκά* (Le décor sculpté de l'église de la Panagia du monastère d'Hosios Loukas), Athènes, 1980.

Ch. BOURAS, *Nea Moni on Chios. History and Architecture*, Athènes, 1982.

Ch. BOURAS, "Νέο ανάγλυφο της Αναλήψεως του Αλεξάνδρου (Nouveau relief de l'Ascension d'Alexandre)", *DXAE* 14, 1987-1988, p. 277-282.

Ch. BOURAS, "The Olympiotissa Wood-Carved Doors Reconsidered", *DXAE* 15, 1989-1990, p. 27-32.

Ch. BOURAS, "Διάτρητα μαρμάρινα μεσοβυζαντινά γλυπτά στην Ελλάδα (Sculptures méso-byzantines en marbre ajourées)", in Ch. PENNAS et C. VANDERHEYDE (dir.), *La Sculpture byzantine, VII^e-XII^e siècles*, Actes du colloque international organisé par la 2^e éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes, 6-8 septembre 2000, *BCH Supplément* 49, Athènes, 2008, p. 469-485.

Ch. BOURAS, "Μνείες οικοδόμων, μαστόρων και κατασκευαστών στο μέσο και το ύστερο Βυζάντιο (Mentions de maçons, maîtres d'œuvre et constructeurs à Byzance méso- et tardobyzantine)", *DXAE* 31, 2010, p. 11-16.

Ch. BOURAS, "Τρόποι εργασίας των βυζαντινών αρχιτεκτόνων και αρχιμαστόρων (Méthodes de travail des architectes et des maîtres d'œuvre byzantins)", in *Μνήμη Μανώλη Χατζιδάκη Ακαδημία Αθηνών, 4 Μαρτίου 2008*, *Académie d'Athènes, Centre de recherche d'art byzantin et postbyzantin*, Athènes, 2013a, p. 7-41.

Ch. BOURAS, "Τά τοπικά καί τά χρονικά ὅρια τοῦ ψευδοκουφικοῦ διακόσμου (Les limites régionales et temporelles du décor pseudo-coufique)", *DXAE* 34, 2013b, p. 25-32.

Ch. BOURAS et L. BOURA, *Ἡ ἐλλαδική ναοδομία κατὰ τόν 12ο αἰώνα* (L'architecture religieuse de l'Hellade au XII^e siècle), Athènes, 2002.

F. BOVON et P. GEOLTRAIN, *Écrits apocryphes chrétiens I*, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1997.

S. BOYD, "A little-Known Technique of Architectural Sculpture. Champlévé Reliefs from Cyprus", *JÖB* 32, 1982, p. 313-326.

S. BOYD, "The Champlévé Production in Early Byzantine Cyprus", in

N. PATTERSON-ŠEVČENKO et C. MOSS (dir.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton, 1999, p. 49-70.

S. BOYD, "The Relief Decoration of the Church Building at Seleucia Pieria", in Ch. KONDOLEON (dir.), *Antioch, the Lost Ancient City*, catalogue de l'exposition Worcester/Cleveland/Baltimore, 2000-2001, Princeton, 2000, p. 220-223.

S. BOYD, "Note on Some Mythological Reliefs Carved in Champlévé", in F. BARATTE, V. DÉROCHE,

C. JOLIVET-LÉVY et B. PITARAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, 2005, p. 443-453.

M. T. BRACCI PINZA, "Decorazioni in stucco degli edifici di culto paleocristiani di Ravenna. Gli stucchi di San Vitale", *Felix Ravenna* 101, 1970, p. 151-167.

D. BRAUNSTEIN, "L'emploi du trépan dans la sculpture archaïque : la technique du trépan courant", *BCH* 134, 2010, p. 71-96.

L. BRÉHIER, "Études sur l'histoire de la sculpture byzantine", *Missions Scientifiques*, n. s., fasc. 3, 1911, p. 219-306.

L. BRÉHIER, "Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine", *Nouvelles archives des missions scientifiques*, fasc. 9, 1913, p. 1-66.

L. BRÉHIER, "La sculpture iconographique dans les églises byzantines", *Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine XI (Congrès de Byzantinologie de Bucarest. Mémoires)*, Bucarest, 1924, p. 55-75.

L. BRÉHIER, *La Sculpture et les arts mineurs byzantins, Variorum Reprints*, Londres, 1973.

S. BROOKS, "Sculpture and the Late Byzantine Tomb", in H. C. EVANS (dir.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogue d'exposition, New York, 2004, p. 95-115.

H. BUCHWALD, "Chancel Barrier Lintels Decorated with Carved Arcades", *JÖB* 45, 1995, p. 233-276.

W. H. BUCKLER, "The Monument of a Palaiologina", in *Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger*, Paris, 1924, p. 521-526.

D. BUCKTON (dir.), *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British collections*, Londres, 1994.

G. BUHL, A. EFFENBERGER et al., *Byzanz*, catalogue de l'exposition tenue au musée de la cathédrale d'Hildesheim, 1998.

Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, catalogue de l'exposition

du musée du Louvre, 3 novembre 1992-1^{er} février 1993, Paris, 1992.

Byzantine Art. An European Art, catalogue de l'exposition du Zappeion à Athènes, Athènes, 1964.

Βυζαντινές Συλλογές. Η μόνιμη έκθεση, Υπουργείο Πολιτισμού / Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Collections byzantines. Exposition permanente, ministère de la Culture, Musée byzantin et chrétien), Athènes, 2008.

Byzanz. Pracht und Alltag, catalogue de l'exposition à la Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 26 février-13 juin 2010, Bonn, 2010.

W. CAHN, *The Romanesque Wooden Doors of Auvergne, College Art Association Monograph Series* 30, New York, 1974.

J.-P. CAILLET, *L'Antiquité classique, le Haut Moyen Âge et Byzance au musée de Cluny. Sculpture et décoration monumentales. Petite sculpture. Orfèvrerie et métallurgie : objets d'usage personnel et profane. Orfèvrerie et métallurgie : objets à destination votive ou liturgique*, Paris, 1985.

J.-P. CAILLET et F. JOUBERT, "Monuments funéraires byzantins des XIII^e-XIV^e siècles. Des modèles francs ?" in S. BRODBECK, A. NICOLAÏDÈS, P. PAGÈS et al. (dir.), *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et Mémoires 20/2)*, Paris, 2016, p. 39-47.

J.-P. CAILLET et H. N. LOOSE, *La Vie d'éternité. La sculpture funéraire de l'Antiquité chrétienne*, Paris/Genève, 1990.

P. CALLIERI, "L'art du stuc à la lumière des trouvailles récentes", in ID., *Architecture et représentation dans l'Iran sassanide, Studia Iranica. Cahier* 50, Paris, 2014, p. 103-127.

O. CALLOT, "Présentation des décors en stuc du bâtiment dit de « l'huilerie » à Salamine", in *Salamine de Chypre. Histoire et Archéologie*, Actes du colloque international du CNRS, Lyon, 1978, Paris, 1980, p. 341-373.



- A. CAMPESE-SIMONE, "Un iconostasi bizantina dai frammenti reimpiegati nella cattedrale di Trani", *RendPontAcc* 71, 1998-1999, p. 211-240.
- G. CANUTI, "L'antitesi leone: toro nei pavimenti musivi absidali del Vicino Oriente tardoantico", *Ikon* 2, 2009, p. 71-84.
- R. CARRINO, "L'Ascensione di Alessandro tra Oriente e Occidente. Le testimonianze monumentali in Italia", *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 41, 1994, p. 337-366.
- B. CASEAU, "Statues oraculaires à Byzance (IV^e-XI^e siècles), in C. M. D'ANNONVILLE et Y. RIVIÈRE (dir.), *Faire parler et faire taire les statues. De l'invention de l'écriture à l'usage de l'explosif*, Collection de l'École française de Rome 520, Rome, 2017, p. 433-459.
- H. W. CATLING, "A Medieval Tombstone in the Paphos Museum", in J. HERRIN, M. MULLETT et C. OTTEN-FROUX, *Mosaic. Festschrift for A.H.S. Megaw, British School at Athens Studies* 8, 2001, p. 140-144.
- Q. CAZES et M. SCELLÈS, *Le Cloître de Moissac*, Bordeaux, 2001.
- E. CHALKIA, "Un sarcofago costantinopolitano a Nicopoli", *RAC* 80, 2004, p. 211-232.
- M. CHATZIDAKIS, "À propos de la date et du fondateur de Saint-Luc", *CA* 19, 1969, p. 127-150.
- N. CHATZIDAKIS, *ΟΣΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ* (Hosios Loukas), *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα*, Athènes, 1996.
- N. CHATZIDAKIS, "La présence de l'higoumène Philothéos dans le catholicon de Saint-Luc en Phocide (Hosios Loukas). Nouvelles remarques", *CA* 54, 2011-2012, p. 17-32.
- A. CHATZINIKOLAOU, "Μετάλλινα μαγικά εικονίδια Κωνσταντίνου και Ελένης (Icônes magiques en métal de Constantin et Hélène)", *EEBS* 23, 1953, p. 508-518.
- J.-Cl. CHEYNET, *Byzance. L'Empire romain d'Orient*, Paris, 2001.
- J.-Cl. CHEYNET (dir.), *Le Monde byzantin*, t. II : *L'Empire byzantin 641-1204*, *Nouvelle Clio*, Paris, 2006.
- J.-Cl. CHEYNET, T. GOKYILDIRIM et V. BULGURLU, *Les Sceaux byzantins du Musée archéologique d'Istanbul*, Istanbul, 2012.
- R. COATES-STEPHENS, "Attitudes to Spolia in Some Late Antique Texts", in L. LAVAN et W. BOWDEN (dir.), *Theory and Practice in Late Antique Archaeology*, *Late Antique Archaeology* 1, Leiden/Boston, 2003, p. 341-358.
- F. CODEN, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastiche nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, *Humanitas* 3, Padoue, 2006a.
- F. CODEN, "Scultura ad incrostazione di mastiche nella basilica di San Marco a Venezia (secoli XI e XII)", *Arte Medievale* V, 1, 2006b, p. 21-48.
- F. CODEN, "Scultura ad incrostazione di mastiche: confronti fra la tecnica orientale e quella occidentale", in A. C. QUINTAVALLE, *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam. Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 21-25 settembre 2004*, Milan, 2007, p. 304-311.
- F. CODEN, "Dall'Oriente all'Occidente: capitelli ad incrostazione di mastiche a nord di Venezia", *Hortus Artium Medievalium* 20/2, 2014, p. 830-841.
- R. CORMACK et M. VASILAKI (dir.), *Byzantium 330-1453*, catalogue d'exposition, Londres, 2009.
- R. CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro, 2000.
- M. COROVIĆ-LJUBINKOVIĆ, *Le Bois sculpté du Moyen Âge dans les régions orientales de la Yougoslavie* (en serbo-croate avec résumé en français), Belgrade, 1965.
- J. COTSONIS, "The Virgin Lysiponos (« The Deliverer from Pain ») on Byzantine

Lead Seal and the Transformation of Marian Epithet", *Byzantion* 87, 2017, p. 159-179.

A. COURTILLÉ, "Influences byzantines dans quelques décors peints de la France romane", *Hortus Artium Medievalium*, 1998, p. 85-99.

J. CRAMER et S. DÜLL, "Baubeobachtungen an der Arap Camii in Istanbul", *Istanbuler Mitteilungen* 35, 1985, p. 295-321.

Th. CREISSEN, "La place du décor sculpté figuratif ou symbolique dans les édifices cultuels chrétiens de l'Antiquité tardive", *Antiquité tardive* 19, 2011, p. 131-148.

E. CUNRATH, *Pierre de taille. Artisanat-outillage et applications : Forge-extraction-taille*, Tours, 2007.

S. ČURČIĆ, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, University Park, PA/Londres, 1979.

S. ČURČIĆ, "Some Uses (and Reuses) of Griffins in Late Byzantine Art", in C. MOSS et K. KIEFER (dir.), *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1995, p. 597-601.

A. CUTLER, "Under the Sign of the Deësis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature", *DOP* 41, 1987, p. 145-154.

A. CUTLER, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton, 1994.

A. CUTLER, J.-M. SPIESER, *Byzance médiévale 700-1204, Univers des Formes*, Paris, 1996.

B. ČVETKOVIĆ, "The Investiture Relief in Arta, Epiros", *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 23, 1994, p. 103-113.

G. DAGRON, *Vie et miracles de sainte Thècle*, *Subsidia hagiographica* 62, Bruxelles, 1978.

G. DAGRON, *Constantinople imaginaire. Études des recueils des "Patria"*, Paris, 1984.

G. DAGRON, "Le merveilleux sous haute surveillance. Quelques exemples byzantins", in *Démons et merveilles au Moyen Âge, Actes du IV^e colloque international (Nice, 13 et 14 mars 1987)*, université de Nice – Sophia Antipolis, 1990, p. 55-67.

G. DAGRON, "Byzance et la Grèce antique : un impossible retour aux sources", in J. LECLANT et M. ZINK (dir.), *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental, Cahiers de la Villa "Kérylos"* 16, Paris, 2005, p. 195-206.

G. DAGRON, *L'Hippodrome de Constantinople. Jeux, peuple et politique*, Paris, 2011.

K. DARK, "The Byzantine Church and Monastery of St Mary Peribleptos in Istanbul", *The Burlington Magazine* 141.2, 1999, p. 656-664.

V. P. DARKEVICH, *Byzantine Secular Art in the 12th and 13th Centuries* (en russe avec résumé en anglais), Moscou, 1975.

Eu. DAUTERMAN MAGUIRE, "Range and Repertory in Capital Design", *DOP* 41, 1987, p. 351-361.

Eu. DAUTERMAN MAGUIRE, "A Revolution in Northern Justinianic Capital Design: The Axial Void in Constantinople and Philippi", *Byzantinische Forschungen* 14, 1, Actes du premier symposium international sur la "Thrace byzantine", Komotini 28-31 mai 1987, 1989, p. 161-175.

E. DAUTERMAN MAGUIRE et H. MAGUIRE, *Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton, 2007.

S. DAVIES, "The Imperial Image in Middle Byzantine Sculpture: Some Lesser Known Marble Relief Fragment from Constantinople", in *Discipuli dona ferentes. Glimpses of Byzantium in Honour of Marlia Mundell Mango*, Byzantios. Studies in Byzantine History and Civilization 11, Turnhout, 2017, p. 321-362.



A. DEGASPERI, *Die Marienkirche in Ephesos: die Bauskulptur aus frühchristlicher und byzantinischer Zeit*, Vienne, 2013.

F. W. DEICHMANN (dir.), *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig, Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie* 12, Wiesbaden, 1981.

F. W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes* III, Wiesbaden, 1989, p. 333-345.

H. DELEHAYE, *Les Passions des martyrs et les genres littéraires, Subsidia hagiographica* 13B, 2^e éd., Bruxelles, 1966.

R. DEMANGEL "Miracle ou supercherie byzantine ?", *BCH* 62, 1938, p. 433-438.

R. DEMANGEL, *Contribution à la topographie de l'Hebdomon, Recherches françaises en Turquie* 3, Paris, 1945.

R. DEMANGEL et E. MAMBOURY, *Le Quartier des Manganes et la première région de Constantinople*, Paris, 1939.

O. DEMUS, "Die Relieffikonen der Westfassade von San Marco. Bemerkungen zur venezianischen Plastik und Ikonographie des 13. Jahrhunderts", *JÖB* 3, 1954, p. 87-107.

O. DEMUS, "Zwei marmorne Altarikonon aus San Marco", *JÖB* 4, 1955, p. 99-121.

O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture*, Washington, 1960.

O. DEMUS (dir.), *Le Sculpture esterne di San Marco*, Milan, 1995.

M. DENNERT, "Mittelbyzantinische Ambone in Kleinasien", *Istanbul Mitteilungen* 45, 1995, p. 137-147.

M. DENNERT, *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie, Asia Minor Studien* 25, Bonn, 1997.

M. DENNERT, "Zum Vorbildcharakter justinianischer Bauplastik für die mittelbyzantinische Kapitellproduktion", in

U. PESCHLOW et S. MÖLLERS (dir.), *Spätantike und byzantinische Bauskulptur. Beiträge eines Symposium in Mainz, Februar 1994, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 19, 1998, p. 119-131.

M. DENNERT, "Liktoren mit Fasces - Ein spätantikes Staatsdenkmal in Kleinasien", in *Otium. Festschrift für Volker Michal Strocka*, Remshalden, 2005, p. 61-66.

M. DENNERT, "Übersehene Kapitelle. Anmerkungen zur mittelbyzantinischen Architekturplastik aus Konstantinopel", in Ch. PENNAS et C. VANDERHEYDE (dir.), *La Sculpture byzantine. VII^e-XII^e siècles*, Actes du colloque international organisé par la 2^e éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes (6-8 septembre 2000), *BCH Supplément* 49, Athènes, 2008, p. 55-67.

M. DENNERT et S. WESTPHALEN, "Säulen aus Konstantinopel - ein Schiffsfund im antiken Hafen von Amrit", *Damaszener Mitteilungen* 14, 2004, p. 183-195.

S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar, Church of the Holy Cross, Harvard Armenian Texts and Studies* 1, Cambridge, MA, 1965.

V. DÉROCHE, "L'acanthé de l'arc d'Hadrien et ses dérivés en Grèce propre", *BCH* 111, 1987, p. 425-453.

A. DEROKO, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovekovnoj Srbiji*, Belgrade, 1953.

Ch. DIEHL, *L'Église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide*, Paris, 1889.

N. DIMITRAKOPOULOU-SKYLOYANNI, "Τέσσερα επιτεδὸγλυφα υστερόβυζαντινα γλυπτά από το Βυζαντινό Μουσείο (Quatre sculptures tardobyzantines en champlévé du Musée byzantin)", *DXAE*, 1991-1992, p. 277-282.

G. DIMITROKALLIS, "Note sur l'Ascension d'Alexandre en Italie", *CA* 17, 1967, p. 247-248.

W. DJOBADZÉ, *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjet'i and Šavšet'i*, *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 17, Stuttgart, 1992.

N. B. DRANDAKIS, "Νικήτας Μαρμαρᾶς (Nicétas le marbrier)", *Δωδώνη* A, 1972, p. 21-44.

N. B. DRANDAKIS, "Η ἐπιγραφή τοῦ μαρμάρινου τέμπλου στὴ Φανερωμένη τῆς Μέσα Μάνης, 1079 (L'inscription du templon en marbre de l'église de la Vierge Phanéromeni du Magne intérieur, 1079)", *AE*, 1979, p. 218-225.

N. B. DRANDAKIS, *Βυζαντινὰ γλυπτά τῆς Μάνης* (Sculptures byzantines du Magne), *Bibliothèque de la Société archéologique d'Athènes* 222, Athènes, 2002.

A. DUCELLIER et M. KAPLAN, *Byzance IV^e-XV^e siècle*, Paris, 1996.

S. DÜLL, "Unbekannte Denkmäler der Genuesen aus Galata", *Istanbuler Mitteilungen* 33, 1983, p. 225-238.

S. DÜLL, "Unbekannte Denkmäler der Genuesen aus Galata, II", *Istanbuler Mitteilungen* 36, 1986, p. 245-256.

S. DÜLL, "Byzanz in Galata. Zur Rezeption byzantinischer Ornamente auf genuesischen Denkmälern des 14. Jahrhunderts", *Römische historische Mitteilungen* 29, 1987, p. 251-280.

S. DÜLL, "Les monuments des Génois en Turquie et leurs rapports avec Byzance", in M. BALARD (dir.), *État et colonisation au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, 1989a, p. 113-128.

S. DÜLL, "Drei Johanniter in Istanbul. Neue Untersuchungen zu den rhodischen Grabsteinen im Archäologischen Museum", *Istanbuler Mitteilungen* 39, 1989b, p. 107-114.

S. DÜLL, "Les armoiries et saints en tant que bornes coloniales en Roumanie Génoise", in M. BALARD et A. DUCELLIER (dir.), *Coloniser au Moyen Âge*, Paris, 1995, p. 310-315.

A. DUMITRESCU, "Saints militaires trônants", *Byzantion* 59, 1989, p. 48-53.

J. DURAND, "Plaques de céramique byzantine des collections publiques françaises", in H. MAGUIRE (dir.), *Materials Analysis of Byzantine Pottery*, Washington, 1997.

J. DURAND, "Relics of the Infancy of Christ", in C. HAHN et H. A. KLEIN (dir.), *Saints and Sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, *Dumbarton Oaks Byzantine Colloquia and Symposia*, Washington, 2015.

J. DURAND et D. GIOVANNONI (dir.), *Chypre entre Byzance et l'Occident IV^e-XV^e siècle*, catalogue de l'exposition, Paris, 2012.

A. EASTMOND, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, *Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs* 10, Birmingham, 2004.

A. EFFENBERGER, "Die Relieffikonen der Theotokos und Erzengels Michael im Museum für Byzantinische Kunst, Berlin", *Jahrbuch der Berliner Museen* 48, 2006, p. 9-45.

E. ELDEM (dir.), *De Byzance à Istanbul. Un port pour deux continents*, *Galeries nationales* (Grand Palais, Champs-Élysées), du 10 octobre 2009 au 25 janvier 2010, catalogue d'exposition, Paris, 2009.

Ev. P. ELEVThERIOU, "Βυζαντινὲς μαρμαρινὲς ψευδοσαρκοφάγοι στὴ Μέσα Μάνη (Sarcophages byzantins en marbre du Magne intérieur)", in Ev. P. ELEVThERIOU et Ag. MEXIA (dir.), *Επιστημονικὸ Σymπόσιον στὴ μνήμη τοῦ Νικολάου Β. Δρανδάκη γιὰ τὴ βυζαντινὴ Μάνη, Πρακτικά*, Sparte, 2008-2009, p. 143-160.

A. W. EPSTEIN, "The Middle-Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?", *Journal of British Archaeological Association* 134, 1981, p. 1-28.



- H. C. EVANS et W. D. WIXOM (dir.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogue d'exposition, New York, 1997.
- H. C. EVANS, *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogue d'exposition, New York, 2004.
- A. FALLER, *Georges Pachymères. Relations historiques III. Livres VII-IX, Corpus Fontium Historiae Byzantinae XXIV/3*, Paris, 1999.
- R. FARIOLI, "Quattro sarcofagi mediobizantini in Italia", *Rivista di Studi Bizantini e Slavi* 2, Bologne, 1982, p. 283-296.
- R. FARIOLI, "Ravenna, Costantinopoli: considerazioni sulla scultura del VI secolo", *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 30, 1983, p. 205-253.
- M.-Ch. FAYANT et P. CHUVIN (dir. et trad.), *Paul le Siléntaire, Descriptions de Sainte-Sophie de Constantinople*, Die, 1997.
- D. FEISSEL, "Les métropolitiques d'Éphèse au XI^e siècle et les inscriptions de l'archevêque Theodôros", in A. AVRAMEA, A. LAIOU et E. CHRYSOS (dir.), *Βυζάντιο, κράτος και κοινωνία, Μνήμη Νίκου Οικονομίδη*, Athènes, 2003, p. 231-248.
- D. FEISSEL et A. PHILIPPIDIS-BRAAT, "Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. III. Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception de Mistra)", *Travaux et Mémoires* 9, 1985, p. 267-383.
- O. FELD, "Zu den Kapitellen des Tekfur Saray in Istanbul", *Istanbuler Mitteilungen* 19/20, 1969-1970, p. 359-367.
- O. FELD, "Mittelbyzantinische Sarkophage", *Römische Quartalschrift* 65, 1970, p. 158-184.
- O. FELD, "Die Innenausstattung der Nikolaoskirche in Myra", in J. BORCHARDT (dir.), *Myra. Eine Lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit, Istanbuler Forschungen* 30, 1975, p. 360-396.
- O. FELD, "Kilikische Ambone", *Istanbuler Mitteilungen* 39, 1989, p. 123-128.
- A.-J. FESTUGIÈRE, *Collections grecques de Miracles : sainte Thècle, saints Côme et Damien, saints Cyr et Jean (extraits), saint Georges traduits et annotés*, Paris, 1971.
- S. FILIPOVA, *Architectural Decorative Sculpture in Macedonia. V-VI & XI-XII C.*, Skopje, 1997.
- Ch. FILOV, "Chapiteaux de marbre avec décorations de feuilles de vigne en Bulgarie", in *Mélanges Charles Diehl. Études sur l'histoire et l'art de Byzance*, t. II : Art, Paris, 1930, p. 11-18.
- A. D. FILOW, *Die altbulgarische Kunst*, Berne, 1919.
- N. FIRATLI, "Découverte d'une église byzantine à Sébaste en Phrygie", *CA* 19, 1969, p. 151-166.
- N. FIRATLI, *La Sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, catalogue revu et présenté par C. METZGER, A. PRALONG et J.-P. SODINI, *Bibliothèque de l'Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul* 30, Paris, 1990.
- B. FLUSIN, "L'ekphrasis d'un baptistère byzantin", in F. BARATTE, V. DEROCHÉ, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITARAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005, p. 163-181.
- M. L. FOBELLI, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Rome, 2005.
- G. H. FORSYTH, K. WEITZMANN et al., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor, 1973.
- G. FOUSTERIS, "Η οργάνωση του διακόσμου στα κιονόκρανα της Παναγίας του Κάστρου στην Καρύταινα (L'organisation du décor sur les chapiteaux de la Panagia du château de Carytaina)", *Byzantina* 25, 2005, p. 391-401.

G. FOWDEN, *Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, The Transformation of the Classical Heritage* 36, Berkeley/Los Angeles/Londres, 2004.

V. FRANÇOIS, "Céramiques importées à Byzance : une quasi-absence", *Byzantinoslavica* LVII, 2, 1997, p. 387-404.

A. FROLOW, "Deux églises byzantines d'après les sermons peu connus de Léon VI le Sage", *Revue des Études byzantines* 3, 1945, p. 43-91.

G. GALAVARIS, "Alexander the Great Conqueror and Captive of Death: His Various Images in Byzantine Art", *Revue d'Art Canadienne* 16, 1989, p. 12-18.

K. GERMANN, "Lagerstätteneigenschaften und herkunftstypische Merkmalsmuster von Marmoren am Südwestrand des Menderes-Massivs (Südwestanatolien)", *JDI* 96, 1981, p. 214-235.

Sh. E. J. GERSTEL, "Saint Eudokia and the Imperial Household of Leo VI", *The Art Bulletin* 79, 1997, p. 699-707.

Sh. E. J. GERSTEL, "Ceramic Icons from Medieval Constantinople", in S. E. J. GERSTEL et J. A. LAUFFENBURGER (dir.), *A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium*, Baltimore, 2001, p. 43-65.

Sh. E. J. GERSTEL, "An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen", in Sh. GERSTEL (dir.), *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington, 2006, p. 135-161.

L. V. GEYMONAT, "The Syntax of Spolia in Byzantine Thessalonike", in M. J. JOHNSON, R. OUSTERHOUT et A. PAPALEXANDROU (dir.), *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration. Studies in Honor of Slobodan Ćurčić*, Farnham, 2012, p. 47-65.

N. I. GIANNOPOULOS, "Les constructions byzantines de la région de Démétrias", *BCH* 44, 1920, p. 181-209.

N. GIANNOPOULOU, "Αἱ παρὰ τὴν Δημητριάδα Βυζαντιναὶ μοναὶ - Ἀνάγνωστον τῆς Θεοτόκου Ὁξείας Ἐπισκέψεως ἐν τῇ ναῷ τῆς Παναγίας ἐν Μακρινίτσης (Les monastères byzantins des environs de Dimitriada - Relief de la Vierge Oxeia Episkypseos dans l'église de la Panagia à Makrinitza)", *EEBS* 1, 1924, p. 210-240.

N. GKIOLES, "Ἡ ανασκαφή στο Τιγάνι της Μέσα Μάνης (La fouille archéologique à Tigani dans le Magne intérieur)", in Ev. P. ELEVTHERIOU et Ag. MEXIA (dir.), *Επιστημονικό Συμπόσιο στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη για τη βυζαντινὴ Μάνη, Πρακτικά*, Sparte, 2008-2009, p. 61-77.

H. J. GLEIXNER, "Alexander der Grosse", *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart, 1966, col. 96-99.

A. GOLDSCHMIDT, *Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand*, Strasbourg, 1902.

A. GOLDSCHMIDT et K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II, Reliefs, Berlin, 1934.

A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople, IV^e-X^e siècle*, Paris, 1963.

A. GRABAR, *Sculptures byzantines du Moyen Âge II (IX^e-XIV^e siècle)*, *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques* 12, Paris, 1976.

O. GRABAR, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, 1996.

V. GRECU, "Die Darstellung des Kairos bei den Byzantinern", *Studi bizantini e neoellenici* 6, 1940, p. 147-154.

M. GREENHALGH, *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean, The Medieval Mediterranean* 80, Leiden/Boston, 2009.



M. GRIESHEIMER, "Les paysans-carriers et sculpteurs des villages de la Syrie du Nord à l'époque protobyzantine", *Asmosia VIII* (12-18 juin 2006), Préactes, 2006, p. 53.

V. GRUMEL, "L'année du monde dans l'ère byzantine", *Échos d'Orient* 179, 1935, p. 319-326.

S. GUBERTI BASSETT, "Antiquities in the Hippodrome of Constantinople", *DOP* 45, 1991, p. 87-96.

S. GUBERTI BASSETT, "« Excellent Offerings »: The Lausus Collection in Constantinople", *The Art Bulletin* 82/1, 2000, p. 6-25.

A. GUIGLIA GUIDOBALDI, "Sculptura costantinopolitana del VI secolo: i capitelli reimpiegati nella medresa della moschea di Davut Pasha", *Million. Studi e ricerche d'arte bizantina* 1, 1988, p. 231-255.

A. GUIGLIA GUIDOBALDI et C. BARSANTI (dir.), *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della grande chiesa giustiniana, Studi di Antichità Cristiana LX*, Cité du Vatican, 2004.

A. GUIGLIA GUIDOBALDI, "Ancora sui capitelli della medrese di Davud Pasa Istanbul", in F. BARATTE, V. DÉROCHE, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITRAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005, p. 455-464.

A. GUIGLIA GUIDOBALDI et C. BARSANTI, "The byzantine sculptures of the Ayasofya Müzesi in Istanbul: ten years of researches (1999-2009)", *Annual of Hagia Sophia Museum* 13, *Ayasofya Müzesi Yainlari XVI*, 2009, p. 135-153.

A. GUIGLIA GUIDOBALDI, C. BARSANTI et A. PARIBENI, "Saint Sophia Museum Project 2008: the Byzantine Marble Capitals in the Ayasofya Müzesi, Istanbul", *Araştırma Sonuçları Toplantısı* 27, 2009, p. 413-432.

A. GUIGLIA GUIDOBALDI, C. BARSANTI et R. FLAMINIO, "Saint Sophia Museum

Project: the Collection of Byzantine Marble Slabs in the Ayasofya Müzesi, Istanbul", *Araştırma Sonuçları Toplantısı* 28, 2010, p. 361-376.

A. GUIGLIA GUIDOBALDI et C. BARSANTI, "Il progetto di ricerca sui marmi della S^a Sofia", in A. ACCONCIA LONGO, G. CAVALLO, A. GUIGLIA GUIDOBALDI et A. IACOBINI, *La Sapienza bizantina*, Rome, 2012, p. 55-78.

L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bibliothèque de Byzantion 6, Bruxelles, 1975.

L. HADERMANN-MISGUICH, *Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XII^e siècle, ses antécédents, son rayonnement*, édité en hommage à L. Hadermann-Misguich par B. D'HAINAUT-ZVÉNY et C. VANDERHEYDE, Bruxelles, 2005.

Ch. HADJICHRISTODOULOU et D. MYRIANTHEFS, *L'Église d'Asinou, Guides des Monuments Byzantins de Chypre*, Nicosie, 2002.

F. HALKIN, *Hagiographica inedita decem, Corpus Christianorum. Series Graeca* 21, Turnhout/Leuven, 1989, text IX, p. 111-125.

N. HANNESTAD, "Late Antique Mythological Sculpture - In Search of a Chronology", in F. ALTO BAUER et Ch. WITSCHERL (dir.), *Statuen in der Spätantike, Spätantike - Frühes Christentum - Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B, Studien und Perspektiven* 23, Wiesbaden, 2007, p. 273-297.

J. HANSON, "The « Statuesque Hodegetria » and the Limitations of Sculpted Icon", in A. EASTMOND et L. JAMES (dir.), *Icon and Word. The Power of Image in Byzantium*, Aldershot, 2003, p. 173-184.

R. M. HARRISON, *Excavations at Saraçhane in Istanbul. Volume I: The Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small*

Finds, Coins, Bones and Molluscs, Princeton, 1986.

R. M. HARRISON, *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, Londres, 1989.

R. M. HARRISON et N. FIRATLI, "Excavations in Saraçhane in Istanbul: Second and Third Preliminary Reports", *DOP* 20, 1966, p. 222-238.

R. M. HARRISON et N. FIRATLI, "Excavations in Saraçhane in Istanbul: Fifth Preliminary Report", *DOP* 22, 1968, p. 195-216.

E. S. W. HAWKINS, "Plaster and Stucco Cornices in Hagia Sophia – Istanbul", in *Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines* (Ochride 10-16 septembre 1961), t. III, Belgrade, 1964, p. 131-135.

M.-Chr. HELLMANN, *L'Architecture grecque, I, Les principes de la construction*, Paris, 2002.

E. A. HENDRIX, "Painted Polychromy on Carved Stones from the Lower City Church", in C. S. LIGHTFOOT (dir.), *Amorium Reports. II. Research Papers and Technical Studies*, BAR International Series 1170, Oxford, 2003, p. 129-137.

J. J. HERMANN et J.-P. SODINI, "Exportations de marbre thasien à l'époque paléochrétienne : le cas des chapiteaux ioniques", *BCH* 101, 1977, p. 471-511.

J. HERRIN, *Byzantium. The Surprising Life of a Medieval Empire*, Londres, 2009.

P. HETHERINGTON, "A Well-Head in Iznik; an Example of Laskarid Taste?", *BZ* 86/87, 1993-1994, p. 471-476.

Ø. HJORT, "A Fragment of Early Paleologan Sculpture in Istanbul", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae* 6, 1975, p. 107-113.

Ø. HJORT, "The Sculpture of the Kariye Camii", *DOP* 33, 1979, p. 199-289.

E. HOBDARI, "Ambonët e kishave të Shqipërisë" (en albanais avec résumé en anglais), *Iliria* 33, 2007-2008, p. 325-350.

E. HOBDARI, "La sculpture et les installations liturgiques de l'église Sainte-Marie à Peshkëpi e Sipërme (Gjirokaster)" (en albanais avec résumé en français), *Iliria* 34, 2009-2010, p. 331-361.

Hofkunst van de Sassaniden. Het Perzische rijk tussen Rome en China, 224-642, Bruxelles, 1993.

N. IAMANIDZÉ, "Contribution à l'étude des templa géorgiens : nouvelle interprétation du programme iconographique du templon d'Urt'xvi (K'art'li)", *CA* 52, 2005-2008, p. 31-43.

N. IAMANIDZÉ, *Les Installations liturgiques sculptées des églises de Géorgie (VI^e-XIII^e s.)*, Bibliothèque de l'Antiquité tardive 15, Turnhout, 2010.

N. IAMANIDZÉ, "Icons of Ritual: the Earliest Georgian Templa Programs", *Millennium* 8, 2010, p. 343-366.

N. IAMANIDZÉ, "From Byzantium to the Caucasus: Some Aspects of Cultural Relations and Artistic Influences in Early Medieval Georgia", in N. ASUTAY-EFFENBERGER et F. DAIM (dir.), *ΦΙΛΟΠΙΤΑΝ. Spaziergang im kaiserlichen Garten. Schriften über Byzanz und seinen Nachbarn, Festschrift für Arne Effenberg zum 70. Geburtstag*, Mayence, 2013, p. 1-18.

N. IAMANIDZÉ, *Saints Cavaliers. Culte et images en Géorgie aux IV^e-XI^e siècles, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz, Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven* 42, Wiesbaden, 2016.

N. IORGA, *Les Arts mineurs en Roumanie*, Bucarest, 1936.

E. A. IVISON, "Polychromy in the Lower City Church: an Overview", in C. S. LIGHTFOOT (dir.), *Amorium Reports II. Research Papers and Technical Studies*, BAR



International Series 1170, Oxford, 2003, p. 119-128.

E. A. IVISON, "Middle Byzantine Sculptors at Work: Evidence from the Lower City Church at Amorium", in Ch. PENNAS et C. VANDERHEYDE (dir.), *La Sculpture byzantine. VI^e-XI^e siècles*, Actes du colloque international organisé par la 2^e éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes (6-8 septembre 2000), *BCH Supplément* 49, Athènes, 2008, p. 487-513.

E. A. IVISON et E. HENDRIX, "Reconstructing Polychromy on Middle Byzantine Architectural Sculpture", *AJA* 101/2, 1997, p. 387.

A. JACQUEMIN, "Le statut du marbre à Delphes dans les emplois et les remplois", *Asmosia VIII* (12-18 juin 2006), *Préactes*, 2006, p. 68.

L. JALABERT, R. MOUTERDE et Cl. MONDÉSERT, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, t. IV : Laodicée, Apamène, Institut français d'archéologie de Beyrouth. *Bibliothèque archéologique et historique* 61, Paris, 1955.

R. JANIN, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, t. III : Églises et monastères de Constantinople, 1^{re} éd., Paris, 1953.

E. JASTRZEBSKA, "Der Sarkophag des Jaroslav in Kiev", in G. KOCH (dir.), *Frühchristliche Sarkophage, Akten des Symposiums*, Marburg 30.6-4.7.1999, Mayence, 2002, p. 129-135.

I. JEVTIĆ, "« Pierres vivantes ». Sur la représentation des idoles dans la peinture paléologue", in S. BRODBECK, A. NICOLAIDÈS, P. PAGÈS, B. PITARAKIS, I. RAPTI et E. YOTA (dir.), *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy, Travaux et Mémoires* 20/2, Paris, 2016, p. 255-276.

Ph. JOCKEY, "Praxitèle et Nicias, le débat sur la polychromie de la statuaire antique. La sculpture antique et la couleur : de sa réception à l'époque moderne aux recherches contemporaines", in A. PASQUIER

et J.-L. MARTINEZ (dir.), *Praxitèle retrouvé*, catalogue de l'exposition, Paris, 2007a, p. 61-81.

Ph. JOCKEY, "La sculpture antique, entre histoire de l'art et histoire des techniques : vers un renouveau historiographique et thématique", *Perspective. La revue de l'INHA*, 2007b, p. 19-44.

C. JOLIVET-LÉVY, *Les Églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991.

C. JOLIVET-LÉVY, "Le canon 82 du Concile Quinisexte et l'image de l'Agneau : à propos d'une église inédite de Cappadoce", *DXAE* 17, 1993-1994, p. 45-52.

C. JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce. Mémoire de Byzance*, Paris, 1997.

C. JOLIVET-LÉVY, "Saint Théodore et le dragon : nouvelles données", in E. CUOZZO, V. DÉROCHE, A. PETERS-CUSTOT et V. PRINGENT (dir.), *Puer Apuliae. Mélanges offerts à Jean-Marie Martin, Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance. Monographies* 30, Paris, 2008, p. 357-370.

C. JOUANNO, *Naissance et métamorphoses du Roman d'Alexandre. Domaine grec*, Paris, 2002.

F. JOUBERT, *La Sculpture gothique en France, XII^e-XIII^e siècles*, Paris, 2008.

J.-C. JOUETTE, "Divination, magie et sorcellerie. Autour des statues antiques et des colonnes historiées de Constantinople (XI^e-XII^e siècles)", in V. DASEN et J.-M. SPIESER, *Les Savoirs magiques et leur transmission de l'Antiquité à la Renaissance*, Florence, 2014, p. 461-475.

Chr. et F. JULLIEN, *Les Actes de Mar Mari. L'apôtre de la Mésopotamie, Apocryphes* 11, Turnhout, 2001.

B. KAELEBLE, "Goldschmiede und Steinmetzen - ein wechselseitiges Verhältnis", in A. VON HÜLSEN-ESCH et D. TAUBE, "Luft unter die Flügel...",



Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen, Studien zur Kunstgeschichte 181, Hildesheim, 2010, p. 125-135.

I. KALAVREZOU-MAXEINER, "Byzantine Icons in Steatite", vol. 1, *Byzantina Vindobonensia* 15/1, 1985.

S. KALOPISSI-VERTI, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophische-historische Klasse. Denkschriften* 226, Vienne, 1992.

S. KALOPISSI-VERTI, "The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception", in Sh. GERSTEL (dir.), *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*. Washington, 2006, p. 107-134.

S. KALOPISSI-VERTI, "Επιγραφικές μαρτυρίες από τη βυζαντινή Μάνη (Témoignages épigraphiques du Magne byzantin)", in Ev. P. ELEVTHERIOU, Ag. MEXIA (dir.), *Επιστημονικό Συμπόσιο στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη για τη βυζαντινή Μάνη, Πρακτικά*, Sparte, 2008-2009, p. 89-97.

M. KAMBOURI-VAMVOUKOU, *Les Motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XI^e siècle* (thèse de doctorat de III^e cycle, université de Paris I-Panthéon-Sorbonne), Paris, 1983.

M. KAMBOURI-VAMVOUKOU, "Το « μυθιστόρημα του Αλεχάνδρου » ή ο Ψευδοκαλλισθένης και οι απεικονίσεις του σε βυζαντινά χειρόγραφα (Le roman d'Alexandre ou le Pseudo-Callisthène et ses représentations dans les manuscrits byzantins)", in *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Thessalonique, 2001, p. 101-133.

E. H. KANTOROWICZ, "Ivories and Litanies", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, p. 56-81.

M. KAPLAN, "La Vie de Théodora de Thessalonique, un écrit familial", in L. BRUBAKER et S. TOUGHER (dir.),

Approaches to the Byzantine Family, Birmingham Byzantine and Ottoman Studies 14, Farnham, 2013, p. 285-301.

M. KAPLAN, *Pourquoi Byzance ? Un empire de onze siècles*, *Folio Histoire* 252, Paris, 2016.

O. KARAGIORGOU, "« και Ἀρτακίς ὀππόσα (μάρμαρα) λευροῖς χθών πεδίοις ἐλόχευσε... » το λατομείο του Ομορφοχωρίου Λαρίσης και συμβολή του στη βυζαντινή τέχνη (La carrière de Omorphochoriou à Larissa et sa contribution à l'art byzantin)", in *Αρχαιολογικά τεκμήρια βιοτεχνικών εγκαταστάσεων κατά τη βυζαντινή εποχή, 5ος-15ος αιώνας* (22^e Colloque d'archéologie et d'art byzantins et postbyzantins, Athènes, 17-19 mai 2002), Athènes, 2004, p. 183-219.

I. KASARSKA, "La porte romane du bras nord du transept de la cathédrale de Reims et la sculpture du XII^e siècle du Nord de la France", in Br. DECROCK et P. DEMOUY (dir.), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, Actes du colloque international du 1^{er} et 2 octobre 2004, 2008, p. 175-183.

A. KATSIOTI et E. K. PAPAVALSILEIOU, "Μεσοβυζαντινή γλυπτική στη Λέρο και Νίσυρο (La sculpture mésobyzantine à Léros et Nisyros)", *DXAE* 23, 2002, p. 121-148.

R. KAUTZSCH, *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert, Studien zur spätantike Kunstgeschichte* 9, Berlin/Leipzig, 1936.

A. KAVVADIA-SPONDYLI, "Παρατηρήσεις σε ανάγλυφη πλάκα του Μυστρά. Συμβολή στη γλυπτική του Μυστρά (Remarques sur une plaque en relief de Mistra. Contribution à la sculpture de Mistra)", *AD* 39, 1984, p. 48-57.

A. KAVVADIA-SPONDYLI, "Για δύο κιονόκρανα στην Καρύταινα (À propos de deux chapiteaux à Carytaina)", *Πελοποννησιακά* 18, 1989-1990, p. 209-215.



A. KAZHDAN, "A Note on the Middle Byzantine Ambo", *Byzantion* 57, 1987, p. 422-426.

V. KEPETZI, "Scenes of Performers in Byzantine Art, Iconography, Social and Cultural Milieu: The Case of Acrobats", in A. ÖZTÜRKMEN et E. BIRGE VITZ (dir.), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout, 2014, p. 345-384.

P. KESSENER, "Stone Sawing Machines of Roman and Early Byzantine Times in the Anatolian Mediterranean", *Adalya* 13, 2010, p. 283-303.

B. DE KHITROVO (trad.), *Itinéraires russes en Orient*, Genève, 1889.

B. KIILERICH, "The Sarigüzel Sarcophagus and Triumphal Themes in Theodosian Art", in G. KOCH (dir.), *Frühchristliche Sarkophage, Akten des Symposiums*, Marburg 30.6-4.7.1999, Mayence, 2002, p. 138-144.

B. KIILERICH, "The Aesthetic Viewing of Marble in Byzantium: From Global Impression to Focal Attention", *Arte Medievale*, IV serie-anno II, 2012, p. 9-28.

S. KISSAS, "Πήλινη ανάγλυφη εφυσωμένη εικόνα Σταυρώσεως από την Αρωνιάδα Βάλτου (Une icône de la Crucifixion en majolique d'Aroniada à Valto)", in *Α' αρχαιολογικού και ιστορικού συνέδριο για την Αιτολακαρνανίας (Agrinion 21-23 octobre 1988)*, 1991, p. 362-366.

G. KOCH, "Sarkophage des 5. und 6. Jahrhunderts im Osten des römischen Reiches", in N. CAMBI et E. MARÍN (dir.), *Acta XIII Congressus internationalis archaeologiae christianae, Split-Poreč*, 1994, vol. 2, Split/Rome, 1998, p. 439-478.

J. KODER, *Das Eparchenbuch Leons des Weisen. Einführung, Edition, Übersetzung und Indices, Corpus Fontium Historiae Byzantinae XXXIII*, Vienne, 1991.

P. KOÏTCHEW, "L'art du bois sculpté en Bulgarie" (en bulgare), *Bulletin de la Société d'archéologie bulgare*, 1910, p. 81-104.

J. KOLLWITZ et H. HERDEJÜRGEN, *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum*. 2. *Die ravenatischen Sarkophage, Die antiken Sarkophagreliefs* 8,2, Berlin, 1979.

Ch. B. KONRAD, "Beobachtung zur Architektur und Stellung des Säulenmonumentes in Istanbul - Cerrahpaşa - « Arkadiossäule »", *Istanbuler Mitteilungen* 51, 2001, p. 319-401.

Konstantinopel. *Scultura bizantina dai Musei di Berlino: Museo Nazionale di Ravenna, Complesso Benedettino di S. Vitale, 15 aprile-17 settembre 2000*, catalogue d'exposition, Rome, 2000.

V. KORAC', "La clôture du bēma à Sopoćani", *Zograf* 5, 1974, p. 23-29.

S. KORUNOVSKI et E. DIMITROVA, *Macédoine byzantine. Histoire de l'Art macédonien du IX^e au XIV^e siècle*, Paris, 2006.

E. KOUNOUPIOΤΟΥ-MANOLESSOU, "Μεσοβυζαντινά γλυπτά με ζώα από τη συλλογή γλυπτών στο Τζαμί της Χαλκίδας (Sculptures mésobyzantines avec des animaux dans la collection de sculptures de la mosquée de Chalkis)", *DXAE*, 2008, p. 221-232.

E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAÏDOU et A. TOURTA, *Περίπατοι στη Βυζαντινή Θεσσαλονίκη (Promenades dans la Thessalonique byzantine)*, Athènes, 1997.

T. KOZELJ, "Les carrières des époques grecque, romaine et byzantine : techniques et organisation", in J. CLAYTON FANT (dir.), *Ancient Marble Quarrying and Trade. Papers from a Colloquium Held at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America (San Antonio, Texas, Dec. 1986)*, BAR International Series 453, Oxford, 1988, p. 3-79.

T. KOZELJ et M. WURCH-KOZELJ, "Les carrières de marbre à Thasos à l'époque



protobyzantine. Extraction et production”, in F. BARATTE, V. DÉROCHE, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITARAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005, p. 465-486.

J. KRAMER, *Kapitelle des 11.-13. Jahrhunderts im Veneto als Nachgestaltungen antiker und spätantik/frühbyzantinischer Modelle und das “revival” im Kirchenbau, Spätantike - Frühes Christentum - Byzanz - Kunst im Ersten Jahrtausend, Reihe B: Studien und Perspektiven* 41, Wiesbaden, 2016.

K. KRUMEICH, “Spätantike Kämpferkapitelle mit Weinblatt- und Pinienzapfen-Dekor”, *Istanbuler Mitteilungen* 47, 1997, p. 277-314.

S. KUEHN, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art, Islamic History and Civilization* 86, Leiden/Boston, 2011.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, “Notes d’archéologie bulgare”, *CA* 17, 1967, p. 45-58.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE (dir.), *Splendeur de Byzance*, catalogue de l’exposition Europalia, musées royaux d’Art et d’Histoire de Bruxelles, 2 octobre - 2 décembre 1982, Bruxelles, 1982.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Histoire de l’art byzantin et chrétien d’Orient, Publications de l’Institut d’études médiévales - Textes, Études, Congrès*, vol. 7, Louvain-la-Neuve, 1987.

A. LAIOU, “Venice as a Center of Trade and of Artistic Production in the Thirteenth Century”, in H. BELTING (dir.), *Medio Oriente e l’Occidente nell’arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell’arte* 1975, Bologne, p. 11-26 (consulté dans : *Byzantium and the Other: Relations and Exchanges*, C. MORRISSON et R. DORIN (dir.), *Variorum Reprints*, Farnham, 2012).

A. LAIOU (dir.), *Le Monde byzantin*, t. III : *L’Empire grec et ses voisins, XIII^e-XIV^e siècle*, *Nouvelle Clío*, Paris, 2011.

A. LAMBRAKI, “L’emploi de la scie lisse en tant qu’outil de carrier, en Grèce, à

l’époque paléochrétienne”, *Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’Histoire* 53, 1982, p. 81-87.

A. LAMBRAKI, “Αναγνώριση μαρμάρων στα δάπεδα του συγκροτήματος Οσίου Λουκά Φωκίδος (Identification des marbres des pavements du complexe d’Hosios Loukas en Phocide)”, in 12^ο Συμπόσιο Βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνες, 1992, p. 30-31.

A. LAMBRAKI, “Αναγνώριση μαρμάρων στα δάπεδα του συγκροτήματος Οσίου Λουκά Φωκίδος (Identification des marbres des pavements du complexe d’Hosios Loukas en Phocide)”, in 13^ο Συμπόσιο Βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνες, 1993, p. 25-26.

R. LANGE, *Die byzantinische Reliefkone*, Recklinghausen, 1964.

L’Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328, catalogue de l’exposition, Paris, 1998.

V. LASAREFF, “Trois fragments d’épistyles peintes et le templon byzantin”, *DXAE* 4, 1964-1965, p. 117-143.

N. LEMAIGRE DEMESNIL, “Sculptures figurées d’époque paléochrétienne en Cappadoce : à propos d’un chapiteau historié inédit”, *Cahiers archéologiques* 50, 2002, p. 41-50.

P. LEMERLE, “Chapiteaux chrétiens à prototypes de béliers”, *AE* 1, 1937, p. 292-299.

P. LEMERLE, *Les plus anciens recueils de miracles de saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans*, vol. 1, Paris, 1979.

J. LEROY, *Les Manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés, Institut français d’archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique* 96, Paris, 1974.



Le Trésor de Saint-Marc de Venise, catalogue d'exposition tenue aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris du 24 mars-25 juin 1984, Milan, 1974.

D. LIAKOS, "Η ξυλογλυπτική στο Άγιον Όρος το 16ο αιώνα (La sculpture sur bois au Mont Athos au XVI^e siècle)", *DXAE* 34, 2013, p. 323-335.

C. S. LIGHTFOOT et E. A. IVISON, "The Amorium Project: The 1997 Study Season", *DOP* 53, 1999, p. 333-349.

A. LIVERI, "Die byzantinischen Steinreliefs des 13. und 14. Jahrhunderts im griechischen Raum", *Εταιρεία των φιλών του λαού, Κέντρον Ερευνής Βυζαντίου* 6, Athènes, 1996.

E. LIVREA, "L'impératrice Eudocia Santa ?", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 119, 1997, p. 50-54.

A. LOUVI-KIZI, "Το γλυπτό « Προσκυνητάρι » στο ναό του αγίου Γεωργίου του Κάστρου στο Γεράκι (La sculpture « Proskynitari » de l'église Saint-Georges du château de Géraki)", *DXAE* 25, 2004, p. 111-125.

M. M. LOVECCHIO, "La scultura bizantina dell'XI secolo nel museo di San Nicola di Bari", *MEFRA* 93, 1981, p. 7-87.

K. LOVERDOU-TSIGARIDA, "Ο δεύτερος άμβωνας του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (Le deuxième ambon de l'église Saint-Dimitrios de Thessalonique)", in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, t. 2, Athènes, 1992, p. 630-647.

K. LOVERDOU-TSIGARIDA, "Objet liturgique en marbre de la forteresse de Platamon", *musée de la Civilisation byzantine de Thessalonique* 4, 1997, p. 66-70.

K. LOVERDOU-TSIGARIDA, "The Mother of God in Sculpture", in M. VASILAKI (dir.) *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogue de l'exposition tenue au musée Benaki du 20 octobre 2000

au 20 janvier 2001, Athènes, 2000, p. 237-249.

K. LOVERDOU-TSIGARIDA, "Ξυλόγλυπτα της ύστερης περιόδου των Παλαιολόγων από τους ναούς της δυτικής Μακεδονίας (Sculptures en bois de la période tardive des Paléologues issues des églises de la Macédoine occidentale)", *DXAE* 35, 2014, p. 375-401.

T. MACRIDY, A. H. S. MEGAW, C. MANGO et E. J. W. HAWKINS, "The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii at Istanbul)", *DOP* 18, 1964, p. 249-315.

P. MAGDALINO et R. NELSON, "The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century", *Byzantinische Forschungen* 8, 1982, p. 123-183.

H. MAGUIRE, "The Cage of Crosses: Ancient and Medieval Sculptures on « Little Metropolis » in Athens", in *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Athènes, 1994, p. 169-172.

H. MAGUIRE, "Observations on the Icons of the West Façade of San Marco in Venice", in M. VASILAKI (dir.), *Byzantine Icons: Art, Technique and Technology*, Héraklion, 2002, p. 303-312.

H. MAGUIRE, "Alexander and the Lambs: Imitation Byzantine Spolia at San Marco, Venice", in A. ÖDEKAN, N. NECİPOĞLU et E. AKYÜREK (dir.), *First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium. Change in the Byzantine World in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Istanbul, 2010, p. 123-129.

H. MAGUIRE, *Nectar and Illusion. Nature in Byzantine Art and Literature*, Oxford, 2012.

G. P. MAJESKA, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, *Dumbarton Oaks Studies* 19, Washington, 1984.

Th. MAKRIDOU, "Ανέκδοτα Βυζαντινά ανάγλυφα του Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως (Sculptures



byzantines humoristiques du musée de Constantinople)", *EEBS* 8, 1931, p. 329-337.

J. MAKSIMOVIĆ, "La sculpture byzantine du XIII^e siècle", in V. J. DJURIĆ, *L'Art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani*, 1965, Belgrade, 1967, p. 23-34.

J. MAKSIMOVIĆ, *La Sculpture médiévale serbe* (en serbe avec résumé en français, p. 155-169), Novi Sad, 1971.

É. MÂLE, *L'Art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie au Moyen Âge*, Paris, 1922.

E. MAMBOURY, *Istanbul touristique*, Istanbul, 1951.

C. MANGO, "Antique Statuary and the Byzantine Beholder", *DOP* 17, 1963, p. 55-75.

C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453, Sources and Documents in the History of Art Series*, Englewood Cliffs (New Jersey), 1972.

C. MANGO, *Byzantine Architecture*, Milan, 1978.

C. MANGO, "Daily Life in Byzantium", *JÖB* 31/1, 1981, p. 337-353.

C. MANGO, "L'attitude byzantine à l'égard des antiquités gréco-romaines", in A. GUILLOU et J. DURAND (dir.), *Byzance et les images*, Paris, 1994, p. 85-120.

C. MANGO, "Ancient Spolia in the Great Palace in Constantinople", in D. MOURIKI et al. (dir.), *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1995, p. 645-649.

C. MANGO, "The Triumphal Way of Constantinople and the Golden Gate", *DOP* 54, 2000, p. 173-186.

C. MANGO et E. J. W. HAWKINS, "Additional Finds at Fenari Isa Camii, Istanbul", *DOP* 22, 1968, p. 179-180.

J. D. MANSI, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, 31 tomes, Florence/Venise, 1759-1798.

P. MARAVAL, *Constantin le Grand. Empereur romain, empereur chrétien (306-337)*, Paris, 2011.

V. MARINIS et R. OUSTERHOUT, "Grant Us to Share a Place and Lot with Them. Relics and the Byzantine Church Building (9th-15th Centuries)", in C. HAHN et H. A. KLEIN (dir.), *Saint and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, Washington, 2015, p. 153-172.

G. MARINOU, "Δυτικά στοιχεία στο Μυστρά (Éléments occidentaux à Mistra)", in O. GRATZIOU (dir.), *Γλυπτική και Λιθοξοϊκή στη Λατινική Ανατολή 13ος-17ος αιώνας*, Héraklion, 2007, p. 48-59.

P. A. MARTINELLI, "L'ascensione di Alessandro in un pluteo del Museo di Mistra", *Million. Studi e ricerche d'arte bizantina* 3, 1995, p. 271-279.

M. MARTINIANI-REBER, *Lyon, Musée historique des tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines, V^e-XI^e siècles*, Paris, 1986.

G. S. MASTOROPOULOU, "Μαΐστρος ο Κόητος. Ένας μαρμαράς του IB' αι. στη Νάξο (Μαΐτρε Κοίτος. Un marbrier du XII^e s. à Naxos)", in *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessalonique, 1994, p. 436-443.

G. S. MASTOROPOULOU, "Επιστύλιο βυζαντινού τέμπλου στην Παναγία Καλαβριανή της Νάξου (Épistyle d'un temple byzantin de la Panagia Kalavriani à Naxos)", in *ΘΩΠΑΚΙΟΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Athènes, 2004, p. 387-442.

G. P. MASTROTODOROS, K. G. BELTSIOS, Y. BASSIAKOS et B. PAPADOPOULOU, "Two Unique Byzantine Immured Lead-Glazed Relief Ceramic Icons and Related Tiles from the Church of St. Basil in Arta, Greece: Investigation and Interpretation of Materials and Techniques", *Archaeological and Anthropological Science* (<https://doi.org/10.1007/s12520-017-0525-2>), 2017.



Th. F. MATHEWS et N. E. MULLER, *The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons*, Los Angeles, 2016.

A. H. S. MEGAW, "The Skripou Screen", *BSA* 61, 1966, p. 1-32.

A. MELUCCO VACCARO, "Le porte lignee di S. Ambrogio alla luce dei nuovi restauri", in *Felix Temporis Reparatio. Atti del Convegno "Milano Capitale dell'Impero Romano"*, Milan, 1992, p. 117-135.

N. MELVANI, "Η γλυπτική στις ιταλοκρατούμενες και φραγκοκρατούμενες περιοχές της ανατολικής Μεσογείου κατά τον 13ο και 14ο αιώνα (La sculpture des régions occupées par les Italiens et par les Francs en Méditerranée orientale aux XIII^e et XIV^e siècles)", in O. GRATZIOU (dir.), *Γλυπτική και Λιθοξοϊκή στη Λατινική Ανατολή 13ος-17ος αιώνας*, Héraklion, 2007, p. 35-47.

N. MELVANI, *Late Byzantine Sculpture*, Turnhout, 2014.

G. MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des musées impériaux ottomans*, I-III, Constantinople, 1912-1914.

A. MENTZOS, "Ημιτελές ανάγλυφο από τη Θεσσαλονίκη (Relief inachevé de Thessalonique)", in *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, *Makedonika* 5, Thessalonique, 1983, p. 260-269.

K. P. MENTZOU, *Συμβολαί εις την μελέτην τοῦ οικονομικοῦ καὶ κοινωνικοῦ βίου τῆς πρωίμου βυζαντινῆς περιόδου* (Contributions à l'étude de la vie économique et sociale de la période protobyzantine), *Η προσφορά τῶν ἐκ Μ. Ἀσίας καὶ Συρίας Ἐπιγραφῶν καὶ Ἀγιολογικῶν Κειμένων*, Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου 31, Athènes, 1975.

Z. MERCANGÖZ, "Réflexions sur le décor sculpté d'Anatolie occidentale", in Ch. PENNAS et C. VANDERHEYDE (dir.), *La Sculpture byzantine. VII^e-XII^e siècles*, Actes du colloque international organisé par

la 2^e éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes (6-8 septembre 2000), *BCH Supplément* 49, Paris, 2008, p. 81-103.

I. H. MERT et Ph. NIEWÖHNER, "Blattkapitelle in Konya. Lykaonien zwischen Sidamaria und Binbirkilise", *Istanbuler Mitteilungen* 60, 2010, p. 373-410.

C. METZGER, "Exemples d'iconographie de mosaïque appliquée à la sculpture. À propos de deux plaques à décor « champ-levé » du musée du Louvre", *MEFRA* 92, 1980-1981, p. 545-561.

K. MIATEV, "Die Rundkirche von Preslav", *BZ* 30, 1929-1930, p. 561-567.

K. MIATEV, *L'Église Ronde de Preslav*, Sofia, 1932.

D. MICHAELIDES, "The Ambo of Basilica A at Cape Drepanon", in J. HERRIN, M. MULLETT et C. OTTEN-FROUX (dir.), *Mosaic. Festschrift for A.H.S. Megaw, British School at Athens. Studies* 8, Londres, 2001, p. 43-56.

G. MIETKE, *Das Museum für byzantinische Kunst im Bode-Museum*, Munich, 2006.

F. MIKLOSICH et J. MÜLLER (dir.), *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, t. III, Vienne, 1865.

A. MILANOVA, "La production d'un atelier de sculpture en Bulgarie byzantine à la fin du X^e ou au début du XI^e siècle", in Ch. PENNAS et C. VANDERHEYDE (dir.), *La Sculpture byzantine (VII^e-XII^e siècles)*, Actes du colloque tenu à l'École française d'Athènes du 6 au 10 septembre 2000, *BCH Supplément* 49, Athènes, 2008, p. 163-181.

A. MILANOVA, "Ambon byzantin de Sozopol de la fin du XI^e-début du XII^e siècle (le problème des ambons mésobyzantins)" (en bulgare avec résumé en français), in *Laurea in honorem Margaritae Vaklinova*, t. II, Sofia, 2009, p. 179-194.

A. MILANOVA, "La sculpture architecturale de la côte bulgare de la mer Noire entre



l'Est et l'Ouest aux XIII^e et XIV^e siècles", *Problemi na Izkoustvoto* 7, 2017a, p. 17-27.

A. MILANOVA, *Sculptures zoomorphes bulgares en pierre du VIII^e au XIV^e siècle* (en bulgare), Sofia, 2017b.

G. C. MILES, "The Arab Mosque in Athens", *Hesperia* 25, 1956, p. 329-344.

G. C. MILES, "Classification of Islamic Elements in Byzantine Architectural Ornament in Greece", *Actes du XII^e Congrès international des études byzantines* (Ohrid, 1961), vol. 3, Belgrade, 1964a, p. 281-287.

G. C. MILES, "Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area", *DOP* 18, 1964b, p. 1-32.

G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1910.

G. MILLET, "Remarques sur les sculptures byzantines de la région de Démétrias", *BCH* 44, 1920, p. 210-218.

S. MINGUZZI, "Plutei mediobizantini conservati in San Marco", in R. POLACCO (dir.), *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi. Atti del Convegno internazionale di studi Venezia, 11-14 ottobre 1994*, Venise, 1997, p. 113-124.

M.-J. MONDZAIN-BAUDINET, *Nicéphore. Discours contre les iconoclastes*, Paris, 1989.

J. MORGANSTERN, "Some New Middle Byzantine Sculpture from Lycia and Its Relatives", *Gesta* 25/1, 1986, p. 25-29.

J. MORGANSTERN, "Working Procedures in Byzantium: New Evidence from Southwestern Anatolia", in X. BARRAL I ALTET (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, vol. II : *Commande et travail*, Paris, 1987, p. 489-502.

D. MOURIKI, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes, 1985.

N. K. MOUTSOPOULOS, *Η Βασιλική του Αγίου Αχιλλείου στην Πρέσπα*. Eva

μνημείο κιβωτός της τοπικής ιστορίας (La basilique de Saint-Achille à Prespa. Un monument important de l'histoire locale), Thessalonique, 1999.

S. MUÇAJ, K. LAKO, E. HOBDARI et Y. VITALIOTIS, "Résultats des fouilles de la basilique de Saint-Jean à Delvina" (en albanais avec résumé en français), *Candavia* 1, 2004, p. 93-121.

P. J. MÜLLER, *Gotteslob und Königsruhm. Die faszinierende Bilderwelt der jugoslawischen Fresken*, Fribourg-en-Brisgau, 1986.

M. MUNDELL-MANGO, "Polychrome Tiles Found at Istanbul: Typology, Chronology and Function", in S. E. J. GERSTEL et J. A. LAUFFENBURGER (dir.), *A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium*, Baltimore, 2001, p. 13-41.

R. NAUMANN, *Der Zeustempel zu Aizanoi nach den Ausgrabungen von D. Krencker und M. Schede, Denkmäler antiker Architektur* 12, Berlin, 1979.

R. NAUMANN, "Aizanoi. Bericht über die Ausgrabungen und Untersuchungen 1979 und 1980", *Archäologischer Anzeiger*, 1982, p. 345-382.

R. NAUMANN et H. BELTING, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken, Istanbul Forschungen* 25, Berlin, 1966.

L. NEES, "The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the pre-Iconoclastic Period", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, p. 15-26.

Sl. NENADOVIĆ, *Le monastère des Saints-Archanges près de Prizren, fondation de l'empereur Dušan* (en serbe avec résumé en français), *Spomenik* 116, *Section des Sciences sociales, nouvelle série* 18, Belgrade, 1967.

D. M. NICOL, *The Despotate of Epiros*, Oxford, 1957.

J. NICOLE, "Le livre du Préfet de Constantinople. Traduction française du texte grec (Genève/Bâle, 1894)", in Léon



Le Sage, Τὸ ἐπαρχικὸν βιβλίον (*Variorum Reprints*), Londres/Genève, 1970.

A. NIERO, *La Basilica dei SS. Maria e Donato in Murano. Storia e Arte*, Padoue, s. d.

Ph. NIEWÖHNER, "Frühbyzantinische Steinmetzarbeiten in Kütahya. Zu Topographie, Steinmetzwesen und Siedlungsgeschichte einer zentralanatolischen Region", *Istanbuler Mitteilungen* 56, 2006, p. 407-473.

Ph. NIEWÖHNER, *Aizanoi, Dokimion und Anatolien. Stadt und Land, Siedlungs- und Steinmetzwesen vom späteren 4. bis ins 6. Jh. n. Chr.*, Aizanoi 1, *Archäologische Forschungen* 23, 2007a.

Ph. NIEWÖHNER, "Byzantinische Steinmetzarbeiten aus dem Umland von Milet", *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ* 1, 2007b, p. 1-28.

Ph. NIEWÖHNER, "Mittelbyzantinische Tempelanlagen aus Anatolien. Die Sammlung des Archäologischen Museums Kütahya und ihr Kontext", mit epigraphischen Beiträgen von Michael Grünbart, *Istanbuler Mitteilungen* 58, 2008, p. 285-345.

Ph. NIEWÖHNER, "Feingezahnter Akanthus mit fleischigem Blatt. Wider die Umbildung und Auflösung antiker Formen. Zum Entstehen des Vortorkapitells", in I. EICHNER et V. TSAMAKDA (dir.), *Syrien und seine Nachbarn von der Spätantike bis in die islamische Zeit, Spätantike - Frühes Christentum - Byzanz. Reihe B Studien und Perspektiven* 25, Wiesbaden, 2009, p. 113-127.

Ph. NIEWÖHNER, "Der frühbyzantinische Rundbau beim Myrelaion in Konstantinopel. Kapitelle, Mosaiken und Ziegelstempel", *Istanbuler Mitteilungen* 60, 2010, p. 411-459.

Ph. NIEWÖHNER, "Zoomorphic rainwaterspouts", in Br. SHILLING, P. STEPHENSON, *Fountains and Water Culture in Byzantium*, Cambridge, 2016, p. 163-181.

N. NIKOKANOS, "Κεραμοπλαστικές κουφικές δι-ακοσμήσεις στα μνημεία της περιοχής Αθηνών (Décors céramoplastiques couffiques dans les édifices de la région d'Athènes)", *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, Thessalonique, 1983, p. 330-351.

D. NIKOLOVSKI, *Macedonian Woodcarving*, Skopje, 2009.

A. ODEKAN (dir.), *The Remnants: 12th and 13th Centuries Byzantine Objects in Turkey*, catalogue d'exposition, Istanbul, 2007.

N. OIKONOMIDÈS, "The First Century of the Monastery of Hosios Loukas", *DOP* 46, 1992, p. 245-255.

N. OKUNEV, "L'iconostase du XII^e s. à Nérèz" (en serbo-croate avec résumé en français), *Seminarium Kondakovianum* 3, 1929, p. 5-23.

A. ORLANDOS, "Μνημεία τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου: Ἡ « Κόκκινη Ἐκκλησία » (Παναγία Βελλᾶς) (Monuments du Despotat d'Épire : la "Kokkini Ekklesia"/Panagia Vellas)", *Ἡπειρωτικά Χρονικά* 2, 1927, p. 153-169.

A. ORLANDOS, "Ἡ Πόρτα-Παναγία τῆς Θεσσαλίας (La Porta-Panagia de Thessalie)", *ABME* 1, 1935, p. 5-40.

A. ORLANDOS, "Ἡ παρά τὴν Ἄρταν μονὴ τῶν Βλαχερνῶν (Le monastère des Blachernes dans les environs d'Arta)", p. 3-50 ; "Ὁ Ἅγιος Βασίλειος τῆς Ἄρτης (Saint-Basile d'Arta)", p. 115-130 ; "Βυζαντινὰ γλυπτὰ τῆς Ἄρτης (Sculptures byzantines d'Arta)", *ABME* 2, 1936, p. 161-171.

A. ORLANDOS, "Γλυπτὰ τοῦ μουσείου Θηβῶν (Sculptures du musée de Thèbes)", *ABME* 5, 1939-1940, p. 119-141.

A. ORLANDOS, "Τὸ μαρμάρινον τέμπλον τοῦ Πρωτάτου τῶν Καρυῶν (Le templon en marbre du Protaton de Karyès)", *EEBS* 23, 1953, p. 83-91.

A. ORLANDOS, "Νέον ἀνάγλυφον τῆς ἀναλήψεως τοῦ Ἀλεξάνδρου (Un nouveau

relief de l'Ascension d'Alexandre)", *Επιστημονική Έπετηρίς της φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Série II, vol. V, 1954-1955, p. 281-289.

A. ORLANDOS, "Παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά μνημεία της Άνδρου (Monuments paléochrétiens et byzantins d'Andros)", *ABME* 8, 1955-1956, p. 3-67.

A. ORLANDOS, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης* (La Parigoritissa d'Arta), Athènes, 1963.

A. ORLANDOS, "Τὸ τέμπλον τῆς Ἀγίας Θεωδώρας Ἀρτης (Le temple de Sainte-Théodora d'Arta)", *EEBS* 39-40, 1972-1973, p. 476-492.

A. ORLANDOS, "Παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά μνημεία Τεγέας-Νυκλίου (Monuments paléochrétiens et byzantins de Tégée-Nykli)", *ABME* 12, 1973, p. 3-176.

G. OSTUNI, *Les Outils dans les Balkans du Moyen Âge à nos jours, Documents et recherches sur le monde byzantin néohellénique et balkanique XIV* (A. GUILLOU, dir.), 2 vol., Paris, 1986.

Y. ÖTÜKEN, *Forschungen im Nordwestlichen Kleinasien. Antike und byzantinische Denkmäler in der Provinz Bursa, Istanbul Mitteilungen*, Beiheft 41, Tübingen, 1996.

Y. ÖTÜKEN et R. OUSTERHOUT, "Notes on the Monuments of Turkish Thrace", *AnatSt* 40, 1990, p. 122-125.

R. OUSTERHOUT, *The Architecture of Kariye Camii in Istanbul*, *Dumbarton Oaks Studies* 25, Washington, 1987.

R. OUSTERHOUT, *Master Builders of Byzantium*, Princeton, NJ, 1999.

R. OUSTERHOUT, "Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery", in N. NECİPOĞLU (dir.), *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life, The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400-1453*, vol. 33, Leiden, 2001, p. 133-150.

R. OUSTERHOUT, *The Art of the Kariye Camii*, Londres, 2002.

R. OUSTERHOUT, Z. AHUNBAY et M. AHUNBAY, "Study and Restoration of the Zeyrek Camii in Istanbul", *DOP* 63, 2009, p. 235-256.

R. OUSTERHOUT, "Emblems of Power in Palaiologan Constantinople", in A. ÖDEKAN et N. NECİPOĞLU, *The Byzantine Court: Source of Power and Culture*, Papers from the Second International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium, Istanbul, 21-23 June 2010, Istanbul, 2013, p. 89-94.

V. PACE (dir.), *Treasures of Christian Art in Bulgaria*, catalogue d'exposition, Sofia, 2001.

B. PALAZZO-BERTHOLON, "La nature des stucs entre le V^e et le XII^e siècle dans l'Europe médiévale : confrontation de la caractérisation physico-chimique des matériaux aux contextes géologiques, techniques et artistiques de la production", in C. SAPIN (dir.), *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (V^e-XII^e siècle)*, Actes du colloque international tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004, *Bibliothèque de l'Antiquité Tardive* 10, Turnhout/Paris, 2006, p. 13-27.

D. PALLAS, "Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή. Εικονογραφική ανάλυση και ιστορία του θεμάτων (La Théotokos Zoodochos Pigi. Analyse iconographique et histoire de ce thème)", *AD* 26, 1971, p. 202-224.

G. PALLIS, "Βυζαντινά γλυπτά στον ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου Κατσανοχώρι (Κραμβορό) (Sculptures byzantines de l'église de la Dormition de la Vierge à Kastanachori/Kraboovo)", in *Πρακτικά του 6 Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών (Τρίπολι 24-29 Sept. 2000)*, Athènes, t. I, 2001-2002, p. 305-316.

G. PALLIS, "Νεότερα για το εργαστήριο γλυπτικής της Σαμαρίνας (τέλη 12ου-αρχές 13ου αι.) (Nouveaux éléments sur l'atelier



des sculptures de Samarina, fin XII^e-début XIII^e siècle)", *DXAE* 27, 2006, p. 91-100.

G. PALLIS, "Χριστιανικά γλυπτά από το επάνω Κάστρο της Άνδρου (Sculptures chrétiennes du « château du Haut » d'Andros)", in D. KURTATAS, L. PALAIOKRASSA-KOPITSA et M. TIBERIOS (dir.), *ΕΥΑΝΔΡΟΣ. Τόμος εις μνήμην Δημητρίου Ι. Πολέμη*, Andros, 2009, p. 251-268.

G. PALLIS, "Colored Marble in Middle Byzantine Templon Screens of Greece", in *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia 22-27 August 2011*. vol. III: *Abstracts of Free Communications*, Sofia, 2011, p. 107.

G. PALLIS, "Λίθινες φιάλες και κολυμβήθρες με ανάγλυφο διάκοσμο της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου από την Ελλάδα (Phiales en pierre et baptistères avec décor sculpté de la période méso- et tardobyzantine en Grèce)", *DXAE* 33, 2012, p. 119-130.

G. PALLIS, "Inscriptions on Middle Byzantine Marble Templon Screens", *Byzantinische Zeitschrift* 106, 2013, p. 761-810.

G. PALLIS, "Μια ομάδα κιονόκρανων του 12ου αιώνα από τη Φθιώτιδα (Un groupe de chapiteaux du XII^e siècle en Phiotide)", in P. PETRIDIS et V. FOSKOLOU, *Δασκάλα. Αποδόση τιμής στην ομότιμη Καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσισόγλου*, Athènes, 2014, p. 363-381.

G. PALLIS, "The 'Speaking' Decoration: Inscriptions on Architectural Sculptures of the Middle Byzantine Church", in G. STAVRAKOS (dir.), *Inscriptions in the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art*, Wiesbaden, 2016, p. 389-403.

A. PAMPERIS, *Νικηφόρου Καλλίστου τοῦ Ξανθοπούλου περί συστάσεως τοῦ σεβασμίου οἴκου τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Ζωοδόχου Πηγῆς, καὶ τῶν ἐν αὐτῷ ὑπερφυῶς τελεσθέντων θαυμάτων*

(Nikiphoros Kallistos de Xanthopoulos, À propos du célèbre sanctuaire de la Zoodochos Pigi à Constantinople et des miracles qui s'y déroulaient), Leipzig, 1802.

M. PANAYOTIDI, "Quelques chapiteaux inachevés de Philippos", *Byzantion* 42, 1972, p. 423-430.

E. PANOFISKY, *La Sculpture funéraire. De l'Égypte ancienne au Bernin*, Paris, 1995.

A. PAPACONSTANTINOU, "La reconstruction de Saint-Philoxène à Oxyrhynchos : l'inventaire dressé par Philéas le tailleur de pierres", in F. BARATTE, V. DÉROCHE, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITRAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005, p. 183-192.

T. PAPACOSTAS, "The History and Architecture of the Monastery of Saint John Chrysostomos at Koutsovendis, Cyprus", *DOP* 61, 2007, p. 25-156.

B. PAPADOPOULOU, "Βυζαντινά γύψινα ανάγλυφα από την Ήπειρο (Sculptures byzantines en plâtre d'Épire)", in *21ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τεχνής, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Athènes, 2001, p. 74.

B. PAPADOPOULOU, *Η Βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της* (Arta byzantine et ses monuments), Athènes, 2002.

B. PAPADOPOULOU, "Η βυζαντινή μονή Παναγίας Περιβλέπτου. Συμβολή στη μνημειακή τοπογραφία της βυζαντινής Άρτας (Le monastère byzantin de la Panagia Péribleptos. Contribution à la topographie d'Arta byzantine)", *DXAE* 26, 2005, p. 283-302.

B. PAPADOPOULOU, "Γύψινα υστεροβυζαντινά ανάγλυφα από την Ήπειρο (Sculptures tardobyzantines en plâtre d'Épire)", *Αρχαιολογικόν Δελτίον. Μελέτες* 56, 2006α, p. 341-363.



B. PAPADOPOULOU, "Βυζαντινή μαρμάρινη εικόνα της Παναγίας στο Αρχιμανδρείο των Ιωαννίνων (L'icône byzantine en marbre de la Panagia de l'Archimandreio de Ioannina)", in *ΔΩΡΟΝ. Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Νίκο Νικοκόνο*, Thessalonique, 2006b, p. 189-195.

B. PAPADOPOULOU, "Άρτα. Το Βυζαντινό τέμπλο της Βλαχέρνας (Arta. Le templon byzantin des Blachernes)", in V. KATSAROS et A. TOURTA (dir.), *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο* (Mélanges à l'académicien Panayioti L. Vokotopoulos), 2015, p. 181-191.

St. PAPAIOANNOU, "Animate Statues: Aesthetics and Movement", in Ch. BARBER et D. JENKINS (dir.), *Reading Michael Psellos*, Leiden, 2006.

M. PAPAIOANNOU, "Εικονίδια-φυλακτά με παράσταση Κωνσταντίνου και Ελένης (Icônes-amulettes avec la représentation de Constantin et Hélène)", in Ch. MERCOURI (dir.), *Βάσκανος Οφθαλμός. Σύμβολα Μαγείας από Ιδιωτικές Αρχαιολογικές Συλλογές*, Athènes, 2010.

A. PPALEXANDROU, *The Church of the Virgin of Skripou: Architecture, Sculpture and Inscriptions in Ninth-Century Byzantium*, thèse de doctorat, Princeton, 1998.

A. PPALEXANDROU, "Memory Tattered and Torn: Spolia in the Heartland of Byzantine Hellenism", in R. M. VAN DYKE et S. E. ALCOCK (dir.), *Archaeologies of Memory*, Oxford, 2008, p. 56-80.

A. PPALEXANDROU, "The Architectural Layering of History in the Medieval Morea Monuments, Memory, and Fragments of the Past", in Sh. E. J. GERSTEL (dir.), *Viewing the Morea. Land and People in the Late Medieval Peloponnese, Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia*, Washington, 2013, p. 23-54.

T. PAPAMASTORAKIS, "Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη

βυζαντινή περίοδο (Représentations funéraires des périodes méso- et tardobyzantine)", *DXAE* 19, 1996-1997, p. 285-303.

T. PAPAMASTORAKIS, "Interpreting De Signis of Niketas Choniates", in A. SIMPSON, et St. EFTHYMIADIS (dir.), *Niketas Choniates. A Historian and a Writer*, Genève, 2009, p. 209-223.

D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI (dir.), *Byzantine Glazed Ceramics. The Art of Sgraffito*, Athènes, 1999.

D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI (dir.), *Everyday Life in Byzantium*, Athènes, 2002.

D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI et A. TZITZIBASSI, "L'histoire d'une imposte de haut en bas", *Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού/musée de la Civilisation byzantine* 11, Thessalonique, 2004, p. 45-49.

E. PAPATHEOFANOUS-TSOURI, "Ξυλόγλυπτη πόρτα του καθολικού της μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στη Μολυβδοςκέπαστη Ιωαννίνων (La porte en bois sculptée du monastère de la Dormition de la Vierge de Molyvdoskepastos, Ioannina)", *AE*, 1993, p. 83-106.

A. PARIBENI, "L'uso e il gusto del marmo in età bizantina attraverso le descrizioni e le rappresentazioni antiche", in E. DOLCI (dir.), *Il marmo nella civiltà romana. La produzione e il commercio*, Carrara, 1989, p. 164-175.

E. PARMAN, *Ortaçağda Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*, T. C. Anadolu Üniversitesi Yayınları 1347, Edebiyat Fakültesi Yayınları 11, Eskişehir, 2002.

S. A. PASCHALIDIS, *Ὁ βίος τῆς ὀσιομυροβλήτιδος Θεοδώρας τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ* (La Vie de la bienheureuse myroblite Théodora de Thessalonique), *Κέντρον Ἀγιολογικῶν Μελέτων* 1, Thessalonique, 1991.



S. A. PASCHALIDIS, "Μία 'Χαμένη' βυζαντινή εικόνα από τις Σέρρες: έντοπισμός της ανάγλυφης εικόνας της Θεοτόκου Πονολυτριάς (Une icône byzantine perdue de Sérres : localisation de l'icône sculptée de la Panagia Ponoilytrias)", *Byzantina* 18, 1995-1996, p. 365-380.

A. PASINLI, *Istanbul Archaeological Museums*, Istanbul, 2005.

Th. PAZARAS, "Reliefs of a sculpture workshop operating in Thessaly and Macedonia at the end of the 13th and the beginning of the 14th century", in *L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle : Recueil des rapports du IV^e colloque serbo-grec*, Belgrade, 1987, p. 159-183.

Th. PAZARAS, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιας πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα* (Sarcophages et plaques funéraires sculptés des périodes méso- et tardobyzantine), Athènes, 1988.

Th. PAZARAS, "Πρόταση αναπαράστασης άμβωνα της Παλαιάς Μητρόπολης στη Βέροια (Proposition de restitution de l'ambon de l'Ancienne Métropole à Verria)", in *Θυμίασμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Athènes, 1994, p. 251-254.

Th. PAZARAS, *Τα βυζαντινά γλυπτά του καθολικού της μονής Βατοπεδίου* (Les sculptures du katholikon du monastère de Vatopédi), Thessalonique, 2001a.

Th. PAZARAS, "Sculpture in Macedonia in the Middle Byzantine Period", in J. BURKE et R. SCOTT, *Byzantine Macedonia. Art, Architecture, Music and Hagiography* (Papers from the Melbourne Conference 1995), Melbourne, 2001b, p. 28-40.

Th. PAZARAS, "Die frühchristliche Tradition in der mittelalterlichen Sarkophagkunst und in gleichzeitigen Sarkophagdarstellungen", in G. KOCH (dir.), *Frühchristliche Sarkophage, Akten*

des Symposiums, Marburg 30.6-4.7.1999, Mayence, 2002a, p. 167-178.

Th. PAZARAS, "Η γλυπτική στη Μακεδονία κατά την παλαιολόγεια περίοδο (La sculpture en Macédoine durant la période paléologue)", in *Β' Συμπόσιο. Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων* (Θεσσαλονίκη 14-20 Δεκεμβρίου 1992), Thessalonique, 2002b, p. 471-504.

S. PEDONE, "Il colore scolpito. Raffinatezza cromatica nella scultura ad incrostazione del Medioevo mediterraneo", in A. ACCONCIA LONGO, G. CAVALLO, A. GUIGLIA et A. IACOBINI (dir.), *La Sapienza bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma*, Rome, 2012, p. 203-223.

S. PEDONE et V. CANTONE, "The Pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-Cultural Relationships Between Byzantium and Islam", in I. FOLETTI et Z. FRANTOVÁ (dir.), *Byzantium, Russia and Europe: Meeting and Construction of Worlds, Opuscula Historiae Artium* 13, Supplementum 62, 2013, p. 120-136.

L. PEKERSKA, *Jewellery of Princely Kiev. The Kiev Hoards in the British Museum and the Metropolitan Museum of Art and Related Material*, Mayence/Londres, 2011.

S. PELEKANIDIS, "Χριστιανικά κιονόκρανα με άνειζόμενα φύλλα (Chapiteaux chrétiens avec feuilles agitées par le vent)", *Makedonika* 2 (1941-1952) [Thessalonique, 1953], p. 167-178.

S. M. PELEKANIDIS, P. C. CHRISTOU, Ch. TSIUMIS et S. N. KADAS, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, vol. 2, *The Monasteries of Iveron, St. Panteleimon, Esphigmenou and Chilandari*, Athènes, 1974.

Ch. PENNAS, "Ξυλόγλυπτη εικόνα Ὁδηγήτριας από την Ἀλεξανδρουπόλη (Icône en bois sculptée de l'Hodigitria provenant d'Alexandroupoli)", in *Αφιέρωμα στη μνήμη Στολιανού Πελεκανίδη*,



Makedonika 5, Thessalonique, 1983, p. 397-405.

Ch. PENNAS, *Μελέτη μεσοβυζαντινής γλυπτικής Νάξος - Πάρου* (Étude de la sculpture mésobyzantine de Naxos-Paros), Athènes, 2000.

Ch. PENNAS, "Νέα στοιχεία αποκατάστασης και ερμηνείας του τέμπλου της Παναγίας Κρήνας στη Χίο (Nouveaux éléments de restitution et d'interprétation sur le temple de la Panagia Krinas à Chios)", in Ch. PENNAS et C. VANDERHEYDE (dir.), *La Sculpture byzantine (VII^e-XI^e siècles)*, Actes du colloque tenu à l'École française d'Athènes du 6 au 10 septembre 2000, *BCH Supplément* 49, Athènes, 2008, p. 447-465.

Ch. PENNAS et C. VANDERHEYDE (dir.), *La sculpture byzantine. VII^e-XI^e siècles*, Actes du colloque international organisé par la 2^e éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes (6-8 septembre 2000), *BCH Supplément* 49, Athènes, 2008.

P. PENSABENE, "Capitelli bizantini e bizantineggianti della cripta del duomo di Trani", in *Bisanzio e l'Occidente : arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Rome, 1996, p. 375-408.

P. PENSABENE et C. PANELLA, "Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardo-antichi di Roma", *RendPontAcc* 47, 1998, p. 25-67.

U. PESCHLOW, "Neue Beobachtungen zur Koimesiskirche in Iznik", *Istanbuler Mitteilungen* 22, 1972, p. 144-187.

U. PESCHLOW, "Materialen zur Kirche des H. Nikolaos in Myra im Mittelalter", *Istanbuler Mitteilungen* 40, 1990, p. 207-256.

U. PESCHLOW, "Mittelbyzantinische Ambo aus archäologischer Sicht", in *Θυμία στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Athènes, 1994a, p. 255-260.

U. PESCHLOW, "Ein Paläologisches Reliefdenkmal in Konstantinopel", *Gesta* 33/2, 1994b, p. 93-103.

U. PESCHLOW, "Mermekule – ein spätbyzantinischer Palast in Konstantinopel", in B. BORKOPP, B. SCHELLEWALD et L. THEIS (dir.), *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, Amsterdam, 1995, p. 93-97.

U. PESCHLOW, "Architectural Sculpture", in C. L. STRIKER et Y. D. KUBAN (dir.), *Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, their History, Architecture and Decoration*, Mayence, 1997.

U. PESCHLOW, "Tradition und Innovation : Kapitellskulptur in Lykien", in U. PESCHLOW et S. MÖLLERS (éds), *Spätantike und Byzantinische Bauskulptur*, Stuttgart, 1998, p. 67-76.

U. PESCHLOW, s. v. "Kapitell", in *Reallexikon für Antike und Christentum* 20, 2004, p. 58-123.

U. PESCHLOW, "Skulptur in Konstantinopel vor und nach der Lateinerherrschaft", in E. AKYÜREK, N. NECİPOĞLU et A. ÖDEKAN (dir.), *First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium : Change in the Byzantine World in the Twelfth and Thirteenth Centuries. Istanbul, 25-28 June, 2007. Proceedings*, Istanbul, 2010, p. 587-603.

U. PESCHLOW, A. PESCHLOW-BINDOKAT et M. WÖRRLE, "Die Sammlung Turan Beler in Kumbaba bei Şile (II). Antike und byzantinische Denkmäler von der bithynischen Schwarzmeerküste", *Istanbuler Mitteilungen* 52, 2002, p. 429-522.

A. PESCHLOW-BINDOKAT, "Steinbrüche von Milet und Herakleia am Latmos", *JDI* 96, 1981, p. 157-235.

A. PETKOS et M. PARCHARIDOU, "Ανάγλυφη εικόνα του Αγίου Δημητρίου από την Ομορφοκκλησιά Καστοριάς (Icône sculptée de Saint Dimitrios de



l'Omorphokklisia de Kastoria)", *Εταιρεία Μακεδονικά* 32, 1999-2000, p. 339-355.

E. PETROSYAN, "Theatrical Features in Armenian Manuscripts", in A. ÖZTÜRKMEN et E. BIRGE VITZ (dir.), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout, 2014, p. 399-406.

B. PITARAKIS, "L'orfèvre et l'architecte : autour d'un groupe d'édifices constantinopolitains du VI^e siècle", in A. CUTLER et A. PAPAConstantinou (dir.), *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser, The Medieval Mediterranean* 70, Leiden/Boston, 2007, p. 63-74.

B. PITARAKIS (dir.), *Hippodrom/Atmeydanı: A Stage for Istanbul's History*, vol. I, Pera Müzesi Yayını/Pera Museum Publications 39, Istanbul, 2010.

B. PITARAKIS, "Les images d'écoliers dans l'art byzantin et post-byzantin. Origines et significations", *CA* 54, 2011-2012, p. 83-98.

N. POULOU-PAPADIMITRIOU, "Παλαιοχριστιανικά και μεσοβυζαντινά αρχιτεκτονικά γλυπτά από την Αναία (Sculptures architecturales paléochrétiennes et méso-byzantines d'Anaia)", in *Η βυζαντινή Μικρά Ασία*, Athènes, 1998, p. 339-383.

A. PRALONG, "Remarques sur les chapiteaux corinthiens tardifs en marbre de Proconnèse", in *L'Acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, Actes du colloque tenu du 1^{er} au 5 octobre 1990 à la Sorbonne, Paris, 1993, p. 133-146.

A. PRALONG, "Une plaque sculptée en champlévé découverte sur l'acropole d'Amathonte", *Report of the Department of Antiquities, Cyprus*, 1994, p. 211-214.

A. PRALONG, "Matériel archéologique errant", in B. GEYER et J. LEFORT, *La Bithynie au Moyen Âge, Réalités byzantines* 9, Paris, 2003.

A. PRALONG, "Origine des chapiteaux-corbeille « à côtes de melon »", in F. BARATTE, V. DÉROCHE, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITARAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005, p. 487-498.

M. PRELOG, *The Basilica of Euphrasius in Poreč, Monumenta artis Croatiae* 4, Zagreb, 1986.

D. PRERADOVIĆ, "Architectural Sculpture and the System of Decoration of Moravan Churches", in D. POPOVIĆ et D. VOJVODIĆ, *Byzantine Heritage and Serbian Art II. Sacral Art of the Serbian Land in the Middle Ages*, Belgrade, 2016, p. 435-445.

W. PROCHASKA et C. VANDERHEYDE, "Origine et mode d'acheminement du marbre en Bulgarie : le témoignage des sculptures architecturales protobyzantines trouvées à Béroé (Stara Zagora)", in B. BAVANT et V. IVANIŠEVIĆ (dir.), *Actes du colloque organisé à l'occasion du centenaire des recherches archéologiques à Caričin Grad, Caričin Grad V, Leskovac, 3-7 octobre 2012* (sous presse).

A. RHOBY, *Byzantinische Epigramme auf Stein*, Vienne, 2014.

J.-P. RICHTER, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Ausgewählte Texte über die Kirchen, Klöster, Paläste, Staatsgebäude und andere Bauten von Konstantinopel, Quellenschriften für Kunstgeschichte*, N.F. 8, Vienne, 1897.

N. RISTOVSKA, "Medieval Byzantium in the Context of Artistic Interchange Between East and West: The Illuminating Example of the Inlaid Brass Door at Saint Paul Outside-The-Wall in Rome", in *Discipuli dona ferentes. Glimpses of Byzantium in Honour of Marlia Mundell Mango, Byzantios. Studies in Byzantine History and Civilization* 11, Turnhout, 2017, p. 363-445.

L. ROBERT, "Épithètes et acclamations byzantines à Corinthe", in L. ROBERT (dir.), *Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numismatique*



et d'antiquités grecques XI-XII, Paris, 1960, p. 21-52.

R. ROCHETTE, "Reconstruire l'Empire. Les projets de Michel VIII Paléologue", *Hypothèses, Publications de la Sorbonne*, Paris, 2009.

P. ROCKWELL, *The Art of Stoneworking: A Reference Guide*, New York, 1993.

Cl. ROLLEY, *La Sculpture grecque. 1: Des origines au milieu du V^e siècle, Les manuels d'art et d'archéologie antiques*, Paris, 1994.

Cl. ROLLEY, *La Sculpture grecque. 2: La période classique, Les manuels d'art et d'archéologie antiques*, Paris, 1999.

V. RUGGIERI, "La scultura bizantina nel museo archeologico di Antiochia di Pisidia (Yalvaç). Rapporto preliminare: parte I", *Orientalia Christiana Periodica* 70, 2004, p. 259-288.

V. RUGGIERI, "La scultura bizantina nel territorio di Antiochia di Pisidia", *JÖB* 56, 2006, p. 267-296.

V. RUGGIERI, "La barriera presbiterale e il templon bizantino: ambivalenze semantiche fra liturgia, architettura e scultura", *Bizantinistica* 10, 2008, p. 29-58.

E. RUSSO, "La scultura a Efeso in età paleocristiana e bizantina. Primi lineamenti", in *Efeso paleocristiana e bizantina – Früchristliches und byzantinisches Ephesos*, Vienne, 1999, p. 26-53.

E. RUSSO, "Considérations sur la sculpture architecturale et décorative à Nicée à l'époque paléochrétienne", *Bizantinistica* 4, 2002, p. 1-11.

E. RUSSO, "Introduzione allo studio della scultura architettonica e decorativa bizantina in Turchia", *Bizantinistica* 6, 2004, p. 47-56.

E. RUSSO, "La vera origine del capitello a cesto polilobato", *Bizantinistica* 8, 2006, p. 61-84.

E. RUSSO, "Sculture architettoniche e decorative paleocristiane e bizantine nel Kazım Yaman Parki di Kusadasi", *Bizantinistica* 9, 2007a, p. 41-59.

E. RUSSO, "Riportato alla luce un pluteo frammentario della chiesa di S. Giovanni a Efeso", *Mitteilungen zur christlichen Archäologie* 13, 2007b, p. 63-70.

E. RUSSO, "La decorazione scultorea della S. Sofia teodosiana di Costantinopoli", *Bizantinistica* 9, 2007c, p. 1-14.

E. RUSSO, "Ancora il pulvino sopra il capitello a cesto", *Bizantinistica* 9, 2007d, p. 15-40.

L. SAFRAN, "Exploring Artistic Links Between Epiros and Apulia in the Thirteenth Century: The Problem of Sculpture and Wall Painting", in *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου* (Arta, 27-31 mai 1990), Arta, 1992, p. 455-470.

L. SAFRAN, *The Medieval Salento. Art and Identity in Southern Italy*, Philadelphia, 2014.

S. SALAVILLE, "Marie dans la liturgie byzantine ou gréco-slave", in H. DU MANOIR (dir.), *Maria. Études sur la sainte Vierge*, t. I, Paris, 1949, p. 247-327.

M. SALVATORE et N. LAVERMICOCCA, "Sculture altomedievali e bizantine nel museo di S. Nicola di Bari. Note sulla topografia di Bari bizantina", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte*, s. III, a. 3, 1980, p. 93-135.

G. D. R. SANDERS, "Use of Ancient Spolia to Make Personal and Political Statements; William of Moerbeke's Church at Merbaka (Ayia Triada, Argolida)", *Draft of article destined for Hesperia*, consulté sur internet en janvier 2013 : <http://ascas.academia.edu>.

C. SAPIN, "Les stucs de Saint-Jean-de-Maurienne", *CA* 43, 1995, p. 67-100.

C. SAPIN (dir.), *Le Stuc : visage oublié de l'art médiéval*, catalogue de l'exposition présentée au musée Sainte-Croix de Poitiers,



16 septembre 2004-16 janvier 2005, Paris/Poitiers, 2004.

K. SCHADE, *Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst*, Mayence, 2003.

V. M. SCHMIDT, *A Legend and its Image. The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art*, Groningen, 1995.

L. SCHOPEN, *Nicephori Gregorae Byzantina Historia*, CFHB, 3 vol., Bonn, 1829-1855.

R. W. SCHULTZ et S. H. BARNESLEY, *The Monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis and the Dependent Monastery of Saint Nicolas in the Fields, near Skripou, in Boeotia*, Londres, 1901.

J. SEIGNE, "Notes sur le sciage des pierres dures à l'époque romaine", *Revue Archéologique du Centre de la France* 39, 2000, p. 223-234.

A. SEMOGLU, "Le combat des animaux dans le décor religieux à Byzance après l'iconoclasme et sa référence eucharistique", *Ikön* 2, 2009, p. 117-125.

Ch. SETTIS-FRUGONI, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema, Istituto storico italiano per il medio evo. Studi storici* 80-82, Rome, 1973.

K. M. SETTON, "On the Raids of the Moslems in the Aegean in Ninth and Tenth Centuries and Their Alleged Occupations of Athens", *AJA* 58, 1954, p. 311-319.

A. SHEPPARD, "A Radiocarbon Date for the Wooden Tie Beams in the West Gallery of St. Sofia Istanbul", *DOP* 19, 1965, p. 237-240.

I. SINKEVIĆ, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Spätantike - Frühes Christentum - Byzanz* 6, Wiesbaden, 2000.

S. SINOS, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)*, *Byzantinisches Archiv* 16, Munich, 1985.

M. SKLAVOU-MAVROEIDI, "Νέα ερμηνεία της παραστάσης στην πλάκα T. 177 του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Nouvelle interprétation de la représentation de la plaque T. 177 du Musée byzantin d'Athènes)", in *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessalonique, 1994, p. 323-327.

M. SKLAVOU-MAVROEIDI, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών* (Sculptures du Musée byzantin d'Athènes), Athènes, 1999.

M. SKLAVOU-MAVROEIDI, "Εξεργασίες στοιχείων στα διπλεπίπεδα (Éléments en saillie sur les sculptures à deux niveaux de relief)", in *ΘΩΠΑΚΙΟΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Athènes, 2004, p. 197-203.

R. R. R. SMITH, "Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias", *Journal of Roman Studies* 80, 1990, p. 127-155.

R. R. R. SMITH, "Late Roman Philosophers", in R. R. R. SMITH et K. T. ERIM, *Aphrodisias Papers II, Journal of Roman Archaeology Supplemental Series*, 2, Ann Arbor, 1991, p. 144-158.

R. R. R. SMITH, "Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, AD. 300-600", *Journal of Roman Studies* 89, 1999, p. 155-189.

R. R. R. SMITH, "Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100-600: Local Context and Historical Meaning", in F. ALTO BAUER et Ch. WITSCHERL (dir.), *Statuen in der Spätantike, Spätantike - Frühes Christentum - Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B, Studien und Perspektiven*, 23, Wiesbaden, 2007, p. 203-235.

J.-P. SODINI, "Remarques sur la sculpture architecturale d'Attique, de Béotie et du Péloponnèse à l'époque paléochrétienne", *BCH* 101, 1977, p. 423-450.



J.-P. SODINI, "L'artisanat urbain à l'époque paléochrétienne (IV^e-VII^e s.)", *Ktêma* 4, 1978-1979, p. 71-119.

J.-P. SODINI, "Une iconostase byzantine à Xanthos", in *Actes du colloque sur la Lycie antique*, Bibliothèque de l'Institut français d'études anatoliennes 27, 1982, p. 119-148.

J.-P. SODINI, "La sculpture architecturale à l'époque paléochrétienne en Illyricum", in *Actes du X^e Congrès international d'archéologie chrétienne*, vol. I, *Studi di Antichità Cristiana* 37, 1984, p. 207-298.

J.-P. SODINI, "Marques de tâcheron inédites à Istanbul et en Grèce", in X. BARRAL I ALTET (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, vol. II : *Commande et travail*, Paris, 1987, p. 503-510.

J.-P. SODINI, "Le commerce des marbres à l'époque protobyzantine", in *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin*, t. I : IV^e-VII^e siècle, Paris, 1989, p. 163-186.

J.-P. SODINI, "Restes byzantins au sud de Fethiye (Makri, Telmessos) en Lycie occidentale", in *EYΦΠΟΣΥΝΟΝ. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, t. 2, Athènes, 1992, p. 549-560.

J.-P. SODINI, "Le goût du marbre à Byzance : sa signification pour les Byzantins et les non-Byzantins", *Actes de la table ronde n° 9*, XVIII^e Congrès international d'Études byzantines, Moscou, août 1990, *Études Balkaniques, Cahiers Pierre Belon* 1, 1994a, p. 177-201.

J.-P. SODINI, "Les ambons médiévaux à Byzance : vestiges et problèmes", in *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Athènes, 1994b, p. 303-307.

J.-P. SODINI, "Images sculptées et propagande impériale du IV^e au VI^e siècle : recherches récentes sur les colonnes honorifiques et les reliefs politiques à Byzance", in A. GUILLOU et J. DURAND (dir.), *Byzance et les images*, Paris, 1994c, p. 42-94.

J.-P. SODINI, "La sculpture médio-byzantine : le marbre en ersatz et tel qu'en lui-même", in C. MANGO et G. DAGRON (dir.), *Constantinople and its Hinterland. Papers from the Twenty-Seventh Spring Symposium of Byzantine Studies, Society for Promotion of Byzantine Studies. Publications* 3, Aldershot, 1995, p. 289-311.

J.-P. SODINI, "Les inscriptions de l'aqueduc de Kythrea à Salamine de Chypre", in *EYΦΥΧΙΑ. Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, *Byzantina Sorbonensia* 16, vol. 2, Paris, 1998a, p. 619-634.

J.-P. SODINI, "Les paons de Saint-Polyeucte et leurs modèles", in I. ŠEVČENKO et I. HUTTER (dir.), *Αετός. Studies in honour of Cyril Mango presented to him on April 14, 1998*, Stuttgart/Leipzig, 1998b, p. 306-313.

J.-P. SODINI, "Le commerce des marbres en Méditerranée (IV^e-VII^e s.)", in *V Reunio d'Arqueologia Cristiana Hispànica*, Barcelone, 2000, p. 423-448.

J.-P. SODINI, "Marble and Stoneworking in Byzantium, Seventh-Fifteenth Centuries", in A. E. LAIOU (dir.), *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, *Dumbarton Oaks Studies* 39, Washington, 2002, p. 129-146.

J.-P. SODINI, "La sculpture architecturale des églises de Jordanie", in N. DUVAL (dir.), *Les Églises de Jordanie et leurs mosaïques*, 2003, p. 123-145.

J.-P. SODINI, "Marble Capitals from the Hippodrome", in B. PITARAKIS (dir.), *Hippodrome/Atmeydanı. A Stage for Istanbul's History*, vol. 1, *Pera Muzesi Yayını/Pera Museum Publications* 39, Istanbul, 2010, p. 185-192.

J.-P. SODINI, "A Slab with opposed Peacocks in the Xanthos Eastern Basilica", in N. ASUTAY-EFFENBERGER et F. DAIM (dir.), *ΦΛΟΠΙATION. Spaziergang im kaiserlichen Garten. Beiträge zu Byzanz und seinen Nachbarn*, *Festschrift für Arne*



Effenberger zum 70. Geburtstag, Mayence, 2012, p. 135-145.

M. SOLOMIDOU-IERONYMIDOU, "À propos d'un relief gothique inédit", *RDAC* 2, 1988, p. 249-253.

G. SOTIRIOU, "Ο ἐν Θήβαις ναὸς Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου (L'église Saint-Grégoire le Théologien à Thèbes)", *AE*, 1924, p. 1-26.

G. A. SOTIRIOU, "Βυζαντινὰ ἀνάγλυφοι εἰκόνες (Icônes byzantines sculptées)", in *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, Prague, 1926, p. 125-138.

G. SOTIRIOU, "La sculpture sur bois dans l'art byzantin", in *Mélanges Charles Diehl. Études sur l'histoire et l'art de Byzance*, t. II : *Art*, Paris, 1930, p. 171-180.

G. SOTIRIOU, "Ο ναὸς τῆς Σκριποῦς Βοιωτίας (L'église de Skripou en Béotie)", *AE*, 1931, p. 119-157.

G. SOTIRIOU, "Αραβικὰ διακοσμήσεις εἰς τα βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος (Décors arabes sur les édifices byzantins de Grèce)", *DXAE* 2, 1933, p. 57-91.

G. A. SOTIRIOU, "Η βυζαντινὴ γλυπτικὴ τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 7ο καὶ 8ο αἰῶνα (La sculpture byzantine aux VII^e et VIII^e siècles)", *AE*, 1937, p. 171-184.

J. SOURDEL-THOMINE et B. SPULER, *Die Kunst des Islams, Propyläen Kunstgeschichte* 4, Berlin, 1984.

J.-M. SPIESER, "Les inscriptions byzantines de Thessalonique", *Travaux et Mémoires* 5, 1973, p. 145-180.

J.-M. SPIESER, "Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine", *Journal des Savants*, Paris, 1991a, p. 47-81.

J.-M. SPIESER, "Hellénisme et connaissance de l'art byzantin au XIX^e siècle", in S. SAID (dir.), *ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ. Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque*, Actes du colloque de Strasbourg 25-27 octobre 1989, Leiden, 1991b, p. 337-362.

J.-M. SPIESER, "Le développement du templon et les images des Douze Fêtes", in J.-Cl. SCHMITT et J.-M. SANSTERRE, *Les Images dans les sociétés médiévales pour une histoire comparée*, Actes du colloque organisé à l'Academia Belgica, Rome, 19-20 juin 1998, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 69, 1999, p. 131-164.

J.-M. SPIESER, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève, 2015.

J.-M. SPIESER, "Sur l'abandon de la statuaire dans l'Antiquité tardive", in L. CANETTI (dir.), *Statue, scienza e magia della Tarda Antichità al Rinascimento*, *Micrologus Library* 81, Florence, 2017, p. 123-144.

T. STERIADI, "Λιθόγλυφα στις πύλες του κάστρου (Sculptures en pierre aux portes du château)", in B. PAPADOPOULOU (dir.), *Το κάστρο των Ιωαννίνων*, 2^e éd., Ioannina, 2012, p. 121-123.

E. STIKAS, *Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος* (La chronique de construction du monastère d'Hosios Loukas en Phocide), Athènes, 1970.

I. STOUFI-POULIMENOU, "A Byzantine Architrave with Deesis from the Monastery of St Nicholas Glemes at Pikerni, Arcadia (Greece)", *JÖB* 61, 2011, p. 185-193.

C. L. STRIKER et Y. D. KUBAN (dir.), *Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, their History, Architecture and Decoration*, Mayence, 2007.

C. STRUBE, *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia. Umbildung und Auflösung antiker Formen. Entstehen des Kämpferkapitells*, Munich, 1984.

J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der Spätantike und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, 1901.

G. SUBOTIĆ, *L'Art médiéval serbe du Kosovo*, Paris/Milan, 1997.

M. ŠUPUT, "Les reliefs byzantins remplis de pâte colorée des XIII^e et XIV^e siècles", *Zograf* 7, 1977, p. 36-44.

M. ŠUPUT, "La sculpture byzantine du milieu du XIV^e siècle" (en serbe avec résumé en français), in V. DJURIĆ, *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siècle*, Belgrade, 1989, p. 69-75.

Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Propylaeum ad Acta Sanctorum Nov., Bruxelles, 1902.

A.-M. TALBOT, "The posthumous Miracles of St. Photeine", *Analecta Bollandiana* 112, 1994, p. 85-104.

A.-M. TALBOT, *Holy Women of Byzantium. Ten Saints' Lives in English Translation, Byzantine Saints' Lives in Translation* 1, Washington, 1996.

A.-M. TALBOT, "Epigrams in Context. Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era", *Dumbarton Oaks Papers* 53, 1999, p. 75-90.

A.-M. TALBOT, "Holy Springs and Pools in Byzantine Constantinople", in P. MAGDALINO et N. ERGIN, *Istanbul and Water, Ancient Near Eastern Studies. Supplement* 47, Leyde/Paris/Bristol, 2015, p. 161-174.

D. TALBOT RICE, "The Leaved Cross", *Byzantinoslavica* 11, 1950, p. 68-81.

D. TALBOT RICE, *Kunst aus Byzanz*, Munich, 1959.

D. TALBOT RICE, *L'Art de l'Empire byzantin*, Paris, 1995.

N. TETERIATNIKOV, "The Image of the Virgin Zoodochos Pege: Two Questions Concerning its Origin", in M. VASILAKI (dir.), *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot, 2005, p. 225-238.

L. THEIS, *Die Architektur der Kirche der Panagia Paregetissa in Arta/Epirus*, Amsterdam, 1991.

Y. THEOCHARIS, "Frühmittelalterliche Architekturdekoration in Spanien: Charakteristika einer « Koine » im Mittelmeerraum", *CA* 51, 2003-2004, p. 29-44.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. *Ιστορία και Τέχνη. Έκθεση Λευκού Πύργου* (Thessalonique. Histoire et Art. Exposition à la Tour Blanche), Athènes, 1986.

T. TOTEV, *The Ceramic Icon in Medieval Bulgaria*, Sofia, 1999.

I. TOTH, "Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium. General Considerations", in A. RHOBY, *Inscriptions in Byzantium and Beyond. Methods – Projects – Case Studies*, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Denkschriften 478, Vienne, 2015.

J. TRILLING, "Medieval Interlace Ornament: The Making of a Cross-Cultural Idiom", *Arte Medievale*, II Serie, Anno IX, n. 2, 1995, p. 59-86.

E. N. TSIGARIDAS, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου και ναών της Καστοριάς (12ος – 16ος αιώνας)* (Icônes du Musée byzantin et des églises de Kastoria (12^e – 16^e s.)), *Bibliothèque de la Société archéologique d'Athènes* 317, Athènes, 2018.

Ch. TSIGONAKI, "L'ambon de la basilique de « Saint-Tite » à Gortyne", in F. BARATTE, V. DÉROCHE, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITARAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005, p. 499-519.

A. D. TSILIPAKOU, "Βυζαντινές μαρμάρινες εικόνες από τη Θεσσαλονίκη (Icônes byzantines en marbre de Thessalonique)", *Byzantina* 19, 1998, p. 289-381.

A. TSITOURIDOU, "Επισκοπή Σαντορίνης: Ίδρυμα του Αλεξίου Α Κομνηνού ή του Β (L'église de l'Episkopí à Santorin : fondation d'Alexis I^{er} ou d'Alexis II Comnène ?)", in *Αμνητός. Τιμητικός τόμος*



για τον καθήγητη Μανώλη Ανδρόνικο, Θεσσαλονίκη, 1987, p. 917-921.

A. Ç. TÜRKER, *Byzantine Architectural Sculpture in Çanakkale*, Ankara, 2018.

A. TZITZIBASSI, "Monogramme des Paléologues sur des sculptures de Thessalonique", *musée de la Civilisation byzantine* 12, 2005, p. 98-104.

Th. ULBERT, "Untersuchungen zu den byzantinischen Reliefplatten des 6. bis 8. Jahrhunderts", *Istanbuler Mitteilungen* 19/20, 1969-1970, p. 339-357.

Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250, catalogue de l'exposition tenue au musée de l'hôtel Sandelin à Saint-Omer, du 5 avril au 30 juin, et au musée de Cluny, du 17 avril au 30 juillet 2013, Paris, 2013.

A. UPHAM POPE, *Persian Architecture. The Triumph of Form and Color*, New York, 1965.

P. VAN DEN VEN, *La vie ancienne de saint Syméon stylite le Jeune (521-592)*, *Subsidia Hagiographica* 32, Bruxelles, 1962.

J. P. A. VAN DER VIN, *Travellers to Greece and Constantinople. Ancient Monuments and Old Traditions in Medieval Travellers' Tales*, *Pihans* 49, Istanbul, 2 vol., 1980.

J.-L. VAN DIETEN, *Nicetae Choniatae Historia, Corpus Fontium Historiae Byzantinae* 11, Berlin, 1975.

C. VANDERHEYDE, "La sculpture architecturale du *katholikon* d'Hosios Mélélios et l'émergence d'un style nouveau au début du XII^e siècle", *Byzantion* 64, 1994a, p. 391-402.

C. VANDERHEYDE, "Réflexions sur l'iconographie du Sémourve et sa diffusion dans l'art byzantin", *Revue des archéologues et des historiens d'art de Louvain* XXVII, 1994b, p. 36-40.

C. VANDERHEYDE, "Les reliefs de l'église Saint-Donat à Glyki (Épire)", *BCH* 121, II, 1997, p. 697-719.

C. VANDERHEYDE, "Deux exemples de sculpteurs locaux et itinérants en Grèce au XI^e siècle", *Topoi* 8, 1998a, p. 765-775.

C. VANDERHEYDE, "Μεσοβυζαντινές επιβιώσεις στα γλυπτά του 13ου αιώνα", 18^e colloque sur l'archéologie et l'art byzantin et postbyzantin, programmes et résumés des communications, Athènes, 1998b, p. 64-65.

C. VANDERHEYDE, "Objets et éléments décoratifs en pierre issus d'Apamée", *Bulletin des musées royaux d'Art et d'Histoire* 74, Bruxelles, 2003, p. 63-106.

C. VANDERHEYDE, "Le tribèlon et les plaques de parapet des églises de Byllis", in P. CABANES et J.-L. LAMBOLEY (dir.), *Actes du 4^e Colloque international sur l'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité* (Grenoble, 10-12 octobre 2002), Grenoble, 2004, p. 455-461.

C. VANDERHEYDE, *La Sculpture architecturale byzantine dans le thème de Nikopolis du x^e au début du XII^e siècle (Épire, Étolie et Sud de l'Albanie)*, *BCH Supplément* 45, Athènes, 2005a.

C. VANDERHEYDE, "Le *ciborium* de l'église de la Dormition de la Vierge à Kalambaka (Thessalie)", in F. BARATTE, V. DÉROCHE, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITARAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005b, p. 427-442.

C. VANDERHEYDE, "The Carved Decoration of Middle and Late Byzantine Temples", *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 5, 2007a, p. 77-112.

C. VANDERHEYDE, "La danse dans l'art byzantin : quand le mouvement exprime un rituel. Réflexions à partir d'exemples choisis", *Ktéma* 32, 2007b, p. 159-167.

C. VANDERHEYDE, "La monture des saints cavaliers dans l'art byzantin", in S. LAZARIS (dir.), *Le Cheval dans les sociétés antiques et médiévales*, Actes des journées d'étude internationales organisées par l'UMR 7044

(Étude des civilisations de l'Antiquité), Strasbourg, 6-7 novembre 2009, *Bibliothèque de l'Antiquité Tardive* 22, Turnhout, 2012a, p. 201-211.

C. VANDERHEYDE, "La salamandre : un curieux détail sculpté sur une plaque funéraire trouvée à Andravida dans le Péloponnèse", *Ktéma* 37, 2012b, p. 359-372.

C. VANDERHEYDE, "The Architectural Decoration of the Early Byzantine Churches on the West Coast of the Black Sea", *Problemi na Izkoustvoto* 2, 2012c, p. 6-9.

C. VANDERHEYDE, "Les inscriptions du moine Grégoire et le décor en marbre du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas", in S. BRODBECK, A. NICOLAÏDÈS, P. PAGÈS et al. (dir.), *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy, Travaux et Mémoires* 20/2, Paris, 2016, p. 647-665.

C. VANDERHEYDE, "Un étonnant bas-relief figuré provenant de Nessebar (Bulgarie)", in F. CODEN (dir.), *Minima medievalia* 2018, p. 124-133.

C. VANDERHEYDE, "La représentation des femmes lettrées à Byzance : indices pour un décryptage", in G. ARAGIONE et B. FÖLLMI (dir.), *Femmes de savoir et savoirs des femmes. Littérature et musique religieuses entre l'Antiquité tardive et le Moyen Âge, Cahiers de Biblia Patristica* 20, Turnhout, 2019, p. 153-190.

C. VANDERHEYDE et W. PROCHASKA, "Le marbre en Bulgarie à la période byzantine : l'apport de l'étude des sculptures architecturales de Sozopol", *BCH* 135.1, 2011, p. 351-375.

I. D. VARALIS, "Βυζαντινό θωράκιο στην Πορταριά του Πηλίου (Plaque byzantine à Portaria dans le Pélion)", *Αρχαίο Θεσσαλονικιών Μελετών* 14, 2005, p. 251-262.

I. D. VARALIS, "Δύο ανάγλυφες εικόνες από τη Θεσσαλία στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών (Deux icônes sculptées de Thessalie au Musée

byzantin et chrétien d'Athènes)", in *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας* 2 (2006). Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης. Τ. Ι.: Θεσσαλία, Volos, 2009, p. 505-523.

I. D. VARALIS, "Η γλυπτική του 12ου αιώνα στην Άνδρο. Ζητήματα προέλευσης και εργαστηρίων (La sculpture du XII^e siècle à Andros. Questions de provenance et d'ateliers)", in G. PALLIS (dir.), *Η βυζαντινή Άνδρο (4ος-12ος αιώνας). Νεότερα από την αρχαιολογική έρευνα και τις αποκαταστάσεις των μνημείων, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης Αθήνα, 20 Μαρτίου 2015, Andros, 2016, p. 155-171.*

P. VARÈNE, *Sur la taille de la pierre antique, médiévale et moderne, Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines* n° 3, université de Dijon, 1974.

P. VARÈNE, "La taille de la pierre", *Dossiers de l'Archéologie* 25, 1977, p. 34-44.

A. VASSILIKI-KARAKATSANI, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα* (Les fresques de l'Omorfí Ekklesia à Athènes), Athènes, 1971.

M. VECCHI, *Scultura tardo-antico e alto-medievale di Murano, Collezioni e musei archeologici del Veneto*, Rome, 1995.

G. VÉLÉNIS, "Τέσσερα πρωτότυπα κιονόκρανα στη Θεσσαλονίκη (Quatre chapiteaux originaux à Thessalonique)", in *Actes du X^e Congrès international d'archéologie chrétienne, Thessalonique, 1980, vol. 2, Studi di Antichità Cristiana* 37, Cité du Vatican, 1984, p. 669-679.

G. VÉLÉNIS, "L'église Panagia Olympiotissa et la chapelle Pammacaristos", *Zograf* 27, 1998-1999, p. 103-111.

G. VÉLÉNIS, "Ο γλυπτός διάκοσμος της Παναγίας των Χαλκίων στη Θεσσαλονίκη (Le décor sculpté de la Panagia des Chaudronniers à Thessalonique)", in Ch. PENNAS et C. VANDERHEYDE (dir.), *La Sculpture byzantine (VI^e-XII^e siècles)*, Actes du colloque tenu à l'École française



d'Athènes du 6 au 10 septembre 2000, *BCH Supplément* 49, Athènes, 2008, p. 231-247.

G. VÉLÉNIS, "Οι ταφικές επιγραφές του ναού της Βλαχέρνας (Les inscriptions funéraires de l'église des Blachernes)", in B. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (dir.), *Η Βλαχέρνα της Αρτας*, Αρτα, 2015, p. 119-137.

V. VEMI, *Les Chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne*, *BCH Supplément* 27, Athènes, 1989.

P. VOKOTOPOULOS, "Church Architecture in the Despotate of Epirus: The Problem of Influences", *Zograf* 27, 1998-1999, p. 79-92.

P. L. VOKOTOPOULOS, "Some Opus Sectile Floor Panels from Pantanassa near Philippias (Epirus)", in F. BARATTE, V. DÉROCHE, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITARAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005, p. 221-227.

P. VOKOTOPOULOS, *Ἡ Παντάνασσα Φιλιπιάδος (La Pantanassa de Philippiada), Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Αθήναις Αρχαιολογικῆ Ἑταιρείας* 251, Athènes, 2007.

E. VON MERCKLIN, *Antike Figural kapitelle*, Berlin, 1962.

S. VOYADJIS, "Ο γλυπτός διάκοσμος του ναού Μεταμορφώσεως Σωτήρος στα Αλεπόσπιτα Λαμίας (Le décor sculpté de l'église de la Transfiguration du Sauveur à Alepospita, Lamia)", 2006, p. 101-114.

J. C. WALDBAUM, *Metalwork from Sardis: The Finds Through 1974 – Archaeological Exploration of Sardis, Monograph* 8, Cambridge, MA/Londres, 1983.

A. WALKER, *The Emperor and the World: Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power: Ninth to Thirteenth Centuries C.E.*, New York, 2012a.

A. WALKER, "Islamicizing Motifs in Byzantine Lead Seals: Exoticizing Style and Expression of Identity", *Medieval Journal* 15.2, 2012b, p. 385-413.

A. WALKER, "Pseudo-Arabic « Inscriptions » and the Pilgrim's Path at Hosios Loukas", in A. EASTMOND, *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge, 2015, p. 99-123.

Chr. WALTER, "A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier", *Revue des Études byzantines* 51, 1993, p. 203-228.

K. WATSON, "The Kufic Inscription in the Romanesque Cloister of Moissac in Quercy: Links with Le Puy, Toledo and Catalan Woodworkers", *Arte Medievale* III, 1989, p. 7-26.

K. WEITZMANN, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, 1972.

K. WEITZMANN, "The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedral", *The Art Bulletin* LV, 1973, p. 1-37.

K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. I: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton, 1976.

K. WEITZMANN, *Classical Heritage in Byzantine Art and Near Eastern Art, Variorum Reprints*, Londres, 1981.

K. WESSEL, "Die Holztür des Klosters Značkov", in *Beiträge zur Südosteuropaforschung, Anlässlich des I. Internationalen Balkanologenkongresses in Sofia* 26, VIII.-1. IX., Munich, 1966.

S. WESTPHALEN, "Die Basilika von Priene. Architektur und liturgische Ausstattung", *Istanbuler Mitteilungen* 48, 1998, p. 279-327.

S. WESTPHALEN, "Studien zur frühbyzantinischen Bauornamentik im Rauhen Kilikien: Diokaisareia/Uzuncaburç", *Istanbuler Mitteilungen* 56, 2006, p. 391-404.

A. XYNGOPOULOS, "Τὸ ἀνάγλυφον τῆς ἐπισκοπῆς Βόλου (Le relief de l'Épiscopi de Volos)", *EEBS* 2, 1925, p. 107-121.

A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, "Τὸ τέμπλον τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς ἐν Χαλκίδι (Le temple de Sainte-Paraskevi à Chalkis)", *DXAE* 4, 1927, p. 67-74.

A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, "Φραγκοβυζαντινά γλυπτά ἐν Αθῆναις (Sculptures franco-byzantines à Athènes)", *AE*, 1931, p. 69-102.

A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, "Τὸ κάλυμμα τῆς σαρκοφάγου τοῦ Γεωργίου Καπανδρίτου (Le couvercle du sarcophage de Georges Kapandrite)", *EEBS* 11, 1935, p. 346-360.

A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, "Σαλώμη(;) (Salomé ?)", *EEBS* 12, 1936, p. 269-277.

A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, "Ἀνάγλυφον τοῦ Ὁσίου Δαβὶδ τοῦ ἐν Θεσσαλονίκη (Relief d'Hosios David à Thessalonique)", *Εταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν*, 1949, p. 143-166.

A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης* (Les fresques de Saint-Nicolas-Orphanos de Thessalonique), Athènes, 1964.

A. B. YALÇIN, "Materiali di età paleologa nel Museo Archeologico di Istanbul", *Million. Studi e ricerche d'arte bizantina* 5, 1999, p. 359-382.

A. B. YALÇIN, "Alcune osservazioni sul decoro scultoreo e musivo delle chiese protobizantine di Cnido in Caria", in

Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei, Rome, 1996, p. 375-408.

A. B. YALÇIN, "An Early Byzantine Chancel-Screen Piece from Istanbul", in F. BARATTE, V. DÉROCHE, C. JOLIVET-LÉVY et B. PITARAKIS (dir.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires* 15, Paris, 2005, p. 401-406.

F. K. YEGÜL, "Early Byzantine Capitals from Sardis. A Study on Ionic Impost Type", *DOP* 28, 1974, p. 265-274.

A. YEROULANOU, *Diatrita. Gold Pierced-Work Jewellery from the Third to the Seventh Century*, Athènes, musée Benaki, 1999.

R. ZANOTTO-GALLI, "Reimpieghi di scultura architettonica e rapporti con l'antico: il caso di Ravenna", *Corso di cultura sull'arte Ravennate e bizantina* 42, Seminario internazionale sul tema: "Ricerche di Archeologia Cristiana e Bizantina", In memoria del Giuseppe Bovini, 1995, p. 949-970.

T. ZOLL, *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr., Asia Minor Studien* 14, Bonn, 1994.

F. ZULIANI, *I marmi di San Marco. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo, Alto Medioevo* 2, Venise, 1970.



GLOSSAIRE*

Ambon – Chaire à prêcher généralement en marbre, pourvue d'un escalier pour la montée et d'un autre pour la descente.

Anastasis – "Résurrection". Scène représentée par la descente du Christ aux Limbes.

Aniconique – dépourvu d'image figurée.

Arcosolium – Niche à fond plat limitée par un arc, généralement à usage funéraire.

Atrium – Dans l'architecture paléochrétienne et byzantine, cour à portiques précédant l'église.

Basilique – Salle de réunion. Église chrétienne de forme oblongue à une ou plusieurs nefs parallèles, la nef centrale ayant un étage éclairant, terminée par une ou trois absides.

Blachernitissa – Icône de la Vierge orante conservée dans l'église des Blachernes à Constantinople, en buste ou en pied et portant (ou non) l'Enfant sur la poitrine. C'était un des principaux *palladia* de la cité. En russe : Znamenije, du signe.

Chancel – Barrière de chœur ou galerie, constituée de plaques sculptées ; parapet.

Chozoviotissa – Épithète d'une icône de la Vierge issue du monastère de Choziba en Palestine.

Chrisme (christogramme) – Monogramme de IXP pour *Ἰησοῦς Χριστός*, parfois accosté de l'A et de l'Ω.

Chronos – Dans la mythologie grecque, dieu personnifiant le temps et la destinée.

Ciborium – Baldaquin ou dais supporté par des colonnettes et surmontant un autel, une tombe ou un trône, en pierre, en bois ou en métal.

Coufique – Écriture arabe ancienne provenant de Koufa, sur l'Euphrate, utilisée surtout pour les inscriptions. Imitée par les Byzantins (pseudo-coufique) à usage décoratif depuis le X^e-XI^e siècle.

Coupole – Dôme ; voûte hémisphérique supportée par un mur circulaire ou couvrant un espace carré par l'intermédiaire de pendentifs ou de trompes d'angles, et pourvue d'un tambour.

Croix – Bouletée : aux bras terminés par des boules ; gemmée : incrustée de pierreries ; grecque : aux branches égales ; latine : à la branche inférieure plus longue ; à double traverse (ou patriarchale) : à deux branches dans la partie supérieure ; pattée : dont les branches s'élargissent aux extrémités.

Croix grecque (plan en) – Église dont le plan forme une croix aux branches en principe égales ; croix libre : croix visible de l'extérieur ; croix inscrite : des compariments d'angles inscrivent la croix dans un carré.

Déisis – Prière ; thème d'intercession groupant autour du Christ la Vierge et saint Jean-Baptiste (cette composition constitue le *Trimorphon*) intercédant pour le genre humain. Se trouve fréquemment dans un contexte funéraire par son évocation du Jugement dernier.

Despote – Maître, titre impérial notamment conféré aux gouverneurs d'Arta en Épire.

Diakonikon – Chambre généralement à droite de l'abside d'une église, à usage de sacristie.

Dodékaorton – Cycle des douze grandes fêtes de la liturgie byzantine

*Translittération : les termes grecs de ce glossaire et de l'ensemble de cet ouvrage ont été transcrits en respectant le plus souvent possible la graphie grecque, mais aussi la prononciation moderne.



commémorant les principaux épisodes de la vie du Christ et de la Vierge. Ce cycle comporte les scènes suivantes : l'Annonciation, la Nativité, la Présentation du Christ au temple, le Baptême du Christ, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare, l'Entrée du Christ à Jérusalem, La Crucifixion, La Descente du Christ aux Limbes appelée aussi Anastasis (Résurrection), l'Ascension, la Pentecôte, la Dormition (ou la mort) de la Vierge.

Drongaire – Amiral en chef de la flotte byzantine.

Éléousa – Compatissante ; Vierge serrant l'Enfant contre elle dans un geste de tendresse et de compassion, car elle prévoit sa Passion. La *Glykophilousa* est du même type.

Emmanuel – Christ jeune, en représentations isolées.

Épistyle – Entablement ou architrave reposant sur des colonnes ; dans le cas du *templon* ou de l'*iconostase*, peut porter une série d'icônes.

Evangelestria – Épithète de la Vierge de l'Annonciation.

Glykophilousa – Épithète de la Vierge cajolant l'Enfant joue contre joue (voir *Éléousa*). Autres types de tendresse : Pélagonitissa, de Pélagonie, région de Bitola, et Kardiotissa, du monastère crétois de ce nom, remontant à l'époque des Paléologues mais surtout représentés dans l'art postbyzantin.

Hagiasma – Source sacrée.

Hésychasme – Courant spirituel qui s'oppose à la connaissance profane dans l'approche de Dieu.

Higoumène – Supérieur d'un monastère orthodoxe.

Hodigitria – Célèbre icône de la Vierge "conductrice", debout ou en buste, de face, tenant l'Enfant généralement sur le bras gauche. – Palladium de Constantinople, elle passait pour avoir été peinte par saint

Luc et était conservée au monastère Ton Hodigon (des Guides).

Ikône – Image ; sainte effigie en principe peinte sur un panneau de bois mobile.

Iconoclasme – Querelle des images ; mouvement religieux promu par l'Empereur byzantin visant à supprimer le culte rendu aux icônes et proscrivant les représentations de Dieu, de la Vierge et des saints (730-787, puis 815-843).

Iconodoule – Celui qui vénère les images saintes ou icônes.

Iconostase – Barrière de choeur en marbre ou en bois faisant écran entre le choeur et la nef d'une église, et couverte d'icônes (voir *templon*).

Janissaires – Esclaves chrétiens rafles enfant dans les provinces chrétienne de l'Empire ottoman, élevés dans l'islam et formés à être les fantassins d'élite de l'armée.

Kairos – Dieu du temps de l'occasion opportune.

Kamelaukion – Couronne hémisphérique apparaissant au XII^e siècle.

Katépanô – Chef d'un contingent regroupant plusieurs armées provinciales aux limites de l'Empire, puis chef de la circonscription correspondante.

Katholikon (catholicon) – Église principale d'un monastère.

Kyriotissa – Type de la Vierge debout tenant l'Enfant devant elle.

Labarum – Étendard portant un chrisme et l'inscription "*In hoc signo vinces*" introduit par Constantin. Par la suite, autre type d'étendard combiné avec le sceptre pour les empereurs.

Liti – "Ἡ λῆτις" : Prière, procession ; développement du narthex propre à l'architecture monastique surtout postbyzantine.

Loros – À l'origine robe élaborée (*trabea*) des consuls, il prit pour les empereurs



byzantins la forme d'une longue écharpe enroulée autour du corps et dont un pan retombait sur le bras gauche ; il est somptueusement orné de pierres et de perles.

Mandyliion d'Édesse – De l'arabe *mandil* ou *mendil*, serviette ; tissu dans lequel le Christ se serait essuyé en y laissant l'empreinte de son visage ; conservée à Édesse, cette image *achiropite* de la Sainte Face du Christ est apportée à Constantinople au ^xe siècle.

Maphorion – Voile couvrant la tête et les épaules, porté par la Vierge et les saintes femmes.

Martyrium – Lieu où se commémore un épisode de la vie du Christ ou le martyr d'un saint, et l'édifice qui y a été élevé.

Ménologe – Recueil de vies de saints suivant les mois de l'année.

Métropolit – Évêque d'une métropole, siège d'une province ecclésiastique ; l'équivalent dans la chrétienté latine est l'archevêque.

Missorium – Grand plat d'apparat en argent.

Naos – Terme dérivé du mot "temple" en grec ancien et désignant la partie des églises méso- et tardobyzantine située entre le narthex et le sanctuaire. Ce terme désigne un espace généralement centralisé, ce qui permet de le distinguer de celui des nefs longitudinales des églises protobyzantines. En grec byzantin et moderne, "église".

Narthex – Couloir transversal d'une église précédant les nefs (esonarthex) ou doublant celui-ci (exonarthex).

Nikopoios – "Qui donne la victoire", épithète d'une icône de la Vierge de face, tenant dans ses mains un médaillon du Christ, qui était conservée dans une chapelle du Grand Palais. Ce type est proche de la *Kyriotissa*.

Omophorion – Pallium ; longue écharpe de soie brodée de croix

munie au dos d'un polos pouvant porter l'image du Christ-Roi en grand-prêtre ; c'est un insigne épiscopal.

Opus sectile (de *sectilis*, susceptible de se partager) – Constitué de plaquettes en marbre de différentes couleurs, formes et grandeurs, il est utilisé pour les pavements et pour les parois.

Oxeia Episkepsis – "De la très Haute Protection", épithète de la Vierge.

Pammakaristos – "Toute bénie", épithète de la Vierge.

Panagia – "Toute sainte", épithète de la Vierge remplaçant souvent son nom.
Panagiotissa : superlatif.

Pantanassa – "Souveraine", épithète de la Vierge.

Pantocrator – Christ "Maître du monde" unissant les attributs du Père et du fils, en buste ou trônant, bénissant de la main droite et tenant le livre de la gauche.

Parekklesion – Nef subsidiaire ou chapelle flanquant une église.

Parigoritissa – "Consolatrice", épithète de la Vierge.

Péribleptos – "Insigne, illustre, fameuse", épithète de la Vierge.

Périzonium – Pagne porté par le Christ en croix, ainsi que par certains martyrs et ascètes.

Phanéromeni – Épithète de la Vierge de la Révélation.

Platytera (*ton ouranon*) – Qui a l'étendue des cieux ; épithète tardive de la Vierge trônant avec l'Enfant ou en demi-figure orante dans les absides.

Ponolytrias – "Qui délivre des maux", épithète de la Vierge.

Pronoïa – Concession non héréditaire à l'origine d'une propriété foncière en échange de prestations militaires.



Proskynitarion – Pupitre muni d'un dais ou petit édicule où est présentée une icône. Terme utilisé au pluriel pour désigner les encadrements des icônes despotiques.

Prothèse – Chambre généralement à gauche de l'abside d'une église, servant à la préparation de l'Eucharistie et à son dépôt après l'office.

Protospathaire – Littéralement "premier porte-épée", dignité de la cour impériale, la moins élevée de celles qui ouvrent les rangs du Sénat.

Séraphin (de l'hébreu *seraphim*) – Ange à trois paires d'ailes, le plus élevé dans l'ordre des anges et se tenant près de Dieu.

Simurgh, sémourve – Animal fabuleux (coq à tête et pattes de chien et à queue de paon), symbole solaire et signe de pouvoir suprême des rois sassanides. Employé comme élément décoratif généralement apotropaïque dans l'art byzantin et islamique.

Suppedaneum – Tablette fixée à la croix, sur laquelle reposent les pieds du Christ.

Suppedion – Marchepied ou, à partir du XI^e siècle, coussin-de-pieds sur lequel le Christ et les empereurs peuvent se tenir debout ; aussi podium pour la famille impériale.

Staurothèque – Reliquaire en forme de cof-fret plat ou de croix, contenant une par-celle de la sainte Croix.

Stemma – À l'origine guirlande de lierre, c'est le terme habituel désignant la couronne à Byzance. Il passa du diadème à la couronne hémisphérique à la fin du XII^e siècle. Le *stemma* des impératrices, plus luxueux, est plus haut et à pinacles.

Synaxaire – Recueil de notices sur les vies de saints rangées suivant la date de commémoration.

Synthronon – Banquette ou série de banquettes au bas de l'abside à destination

du clergé ; au centre se trouve le siège de l'évêque ou de l'*higoumène*.

Tambour – Structure circulaire ou polygo-nale, percée de fenêtres, sur laquelle s'élève la coupole.

Templon – Barrière de chœur dans les églises byzantines, sous la forme de co-lonnes soutenant une poutre horizontale (ou architrave) et réunies par des plaques, généralement en marbre.

Tétraconque, triconque – Construction composée de quatre ou trois conques (niches semi-circulaires surmontées d'une demi-coupole).

Thème – Contingent de l'armée des pro-vinces, formés de soldats enrôlés mais non permanents de l'armée byzantine à partir du VIII^e siècle, sous les ordres du stratège ; le territoire correspondant.

Théotokos – "Mère de Dieu", titre donné à la Vierge lors du concile d'Éphèse, en relation avec la double nature du Christ, et sa désignation habituelle.

Thorakion – Dénomination moderne d'un élément en forme de bouclier allongé du vêtement des impératrices aux XI^e et XII^e siècles (le mot ancien désignait une sorte de tunique).

Tibicien – Joueur de flûte (*tibia*) dans la Rome antique.

Toupha, toufa – Crête de plumes (de paon) ornant le casque des empereurs.

Typikon – Acte de fondation ou de donation.

Victoire (Nikè) – Victoire ailée, l'une des rares personnifications païennes adoptées par les chrétiens ; aux VI^e et VII^e siècles elle fut remplacée par un ange, c'est-à-dire une figure ailée non féminine.

Zoodochos Pigi – "Source vivifiante", épithète de la Vierge.



INDEX

- Abruzzes : 266
 Achaïe : 29, 119, 205
 Afrique du Nord : 21, 118, 149, 179
 Afyon (Afyonkarahisar) : 148, 160, 308
 Aght'amar : 242, 322
 Ainos (Enez) : 226, 293
 Aizani : 109, 149
 Akroïnon : 23
 Albanie : 27, 37, 117, 122, 167, 271, 288, 294, 347
 Alexandrie : 43, 288
 Alexandropouli : 226
 Aliki (carrières) : 120
 Allemagne : 76
 Alonissos : 203
 Amalfi : 183
 Amasée (Amasya) : 244
 Amathonte : 150, 341
 Amorgos : 58
 Amorium : 18, 95, 108, 122, 134, 139, 147, 166, 167, 299, 326, 327, 331
 Amphissa : 161, 301, 315
 Anaia (Kadikalesi) : 87, 341
 Anatolie : cf. Asie Mineure
 Andalousie : 170, 179
 Andravida : 205, 206, 347
 Andros : 61, 96, 97, 98, 109, 110, 137, 158, 172, 173, 195, 197, 336, 337, 347
 • église de l'Archange (Melida) : 110
 • église de l'Archange (Messaria) : 97, 98, 158, 172, 197
 • Musée archéologique : 97, 158
 • Saint-Nicolas (Messaria) : 110, 137
 Ani : 24
 Ano Volos : 38, 113, 114, 314
 Antikyra : 190
 Antioche : 24, 27, 101, 102, 118, 150, 185
 Antiochène : 100
 Apamée : 116, 150, 162, 298
 Apamène : 100, 327
 Aphrodisias : 32, 118, 162, 297, 314, 343
 Apulie : 69, 265
 Arcadie : 110, 254, 288, 292
 Aréopoli : cf. Magne
 Argolide : 39, 136, 180
 Argos (Musée archéologique) : 92, 301
 Arménie : 207, 20, 24, 50, 51
 Artà : 27, 71, 116, 124, 127, 133, 209, 247, 265, 288, 300, 321, 335, 337, 342, 348, 350
 • Kato Panagia : 124
 • monastère des Blachernes : 73, 158, 165, 224, 236, 237, 335, 338
 • Pantanassa : 63, 69, 266
 • Parigoritissa : 68, 70, 74, 155, 156, 188, 247, 262, 265, 336, 345
 • Saint-Basile : 114, 133, 240, 261, 333, 335
 • Saint-Dimitrios tou Katsouri : 174
 • Saint-Merkourios (Péribleptos) : 259
 • Sainte-Théodora (Saint-Georges) : 247, 314, 336
 Asie Mineure (Anatolie) : 16, 17, 23, 25, 26, 27, 28, 32, 37, 52, 87, 92, 95, 97, 100, 101, 108, 109, 110, 117, 142, 146, 148, 149, 150, 151, 160, 167, 183, 185, 197, 207, 253, 284, 287, 292, 294, 296, 333
 Asinou (Panagia Phorbiotissa) : 247, 249, 326
 Athènes : 27, 109, 156, 158, 181, 189, 197, 262, 267, 273, 299, 301
 • Hymette (carrières) : 118, 181
 • musée Benaki : 181, 245, 297
 • Musée byzantin : 18, 32, 115, 125, 128, 152, 153, 181, 182, 209, 223, 226, 227, 229, 241, 258, 261, 262, 265, 266, 277, 278, 300
 • Pentélique (carrières) : 118
 • Petite Métropole : 39, 136, 137, 203, 209
 • Saint-Georges (Omorphi Ekklesia) : 76
 • Saints-Théodores : 132, 133
 • Vierge du Parthénon : 98
 Atrani : 183
 Attique : 28, 107, 118, 180, 224, 343
 Augsburg : 273
 Bafetin : 98
 Bagdad : 180
 Balkans : 17, 20, 21, 25, 27, 30, 37, 59, 74, 108, 112, 118, 122, 139, 165, 167, 182, 284
 Bambaka : cf. Magne
 Bamberg : 253, 270
 Bansko (église des Quarante Martyrs) : 174
 Bari : 18, 23, 25, 155, 277, 289
 Béotie : 28, 48, 109, 122, 147, 157, 177, 180, 194, 224, 295, 344, 346
 • Saint-Nicolas-des-Champs : 124
 Berlin (musée Bode) : 79, 80, 134, 165, 185, 198, 199, 201, 213, 216, 219, 220, 224, 234, 237
 Bithynie : 17, 27, 28, 101, 302
 Bitonto : 309



- Bjala : 122, 295
 Bourgas : 39, 201
 Bourges : 150, 298
 Bouthrote (Butrint) : 27
 Brescia : 123, 160
 Briki : cf. Magne
 Brnjak : 139
 Brousse (Bursa) : 27, 185
 Bruxelles : 294
 Bucarest (musée des Collections d'art) : 130
 Budapest : 35
 Bulgarie : 19, 22, 27, 37, 39, 118, 122, 127, 147, 151, 165, 194, 201, 220, 237, 256, 285, 287, 302
 Byllis : 117, 122, 294, 346
 Byzacène : 119
 Cambridge, MA (musée d'Harvard) : 303
 Cappadoce : 69, 163, 165, 166, 206, 207, 233
 Carie : 97, 162
 Carpasia (Chypre) : 150
 Carystos : 117
 Casauria : 266
 Čepina : 237, 285
 Césarée de Philippe (Baniyas) : 34
 Chalki (église de la Protothroni) : 294
 Chalkis : 109, 225, 300, 303
 Chartres : 76
 Chassambali (carrières) : 143
 Chernigov : 120
 Chios : 148, 149, 180, 203, 289, 296
 • Néa Moni : 55, 117, 224
 Chlemoutsi : 204
 Chypre : 27, 74, 120, 123, 127, 134, 149, 150, 166, 232, 247, 249, 251, 290, 298, 299
 Cilicie : 27, 122
 Cividale : 123, 161
 Conques (Sainte-Foy) : 179, 279
 Constantinople (Istanbul) : 16-18, 20-24, *passim*
 • Augustéon : 35
 • Chalkoprateia : 185
 • église de la Néa : 211
 • Galata (Pera) : 26, 29, 74, 88, 149, 175, 207, 213, 240
 • hippodrome : 31, 32, 35, 135, 184
 • hôpital de Samson : 301
 • Manganes (quartier) : 112, 241
 • monastère de Chora (Kariye Camii) : 18, 37, 44, 55, 63, 79, 82, 151, 156, 165, 174, 175, 193, 233, 235, 239, 245, 256, 270, 284, 300, 309
 • monastère de C. Lips (Fenari Isa Camii) : 50, 78, 135, 151, 152, 156, 165, 170, 171, 194, 213, 227, 245, 289, 298, 303
 • monastère de la Péribleptos : 115, 116, 134, 165, 219, 220, 224, 234, 235
 • monastère des Blachernes : 216, 219, 227, 304
 • monastère "des Guides" : 156, 226
 • Mouchliotissa (Sainte-Marie des Mongols) : 255
 • Musée archéologique : 18, 45, 79, 80, 84, 87, 89, 147, 152, 153, 175, 177, 178, 207, 208, 209, 213, 219, 220, 224, 226, 227, 232, 237, 238, 239, 240, 245, 246, 247, 250, 256, 262, 267, 268, 269, 270, 279, 281, 282, 303, 304, 307
 • Myrélaion (Bodrum Camii) : 52, 237
 • Odalar Camii : 87
 • palais des Manganes : 269
 • palais du Boucoleon : 151, 298
 • palais du Kainourgion : 101, 298
 • Pammakaristos (Fethiye Camii) : 68, 156, 157, 165, 201, 239, 299
 • Pantocrator (Molla Zeyrek Camii) : 63, 87, 147, 154, 165, 174, 185, 289
 • Saint-Daniel : 83
 • Saint-Etienne : 220
 • Saint-Georges des Manganes : 165, 211, 219
 • Saint-Jean de l'Hebdomon : 151
 • Saint-Jean de Stoudios : 262
 • Saint-Jean le Précurseur : 107
 • Saint-Polyeucte : 38, 51, 108, 144, 145, 150, 151, 162, 253, 307
 • Sainte-Euphémie : 151
 • Sainte-Irène : 37, 146
 • Sainte-Sophie : 26, 28, 30, 37, 51, 103, 108, 117, 123, 124, 134, 142, 144, 162, 167, 216, 252, 295, 297
 • Saints-Apôtres : 29, 35, 268
 • Saints-Paul-et-Dominique (Arap Camii) : 176
 • Saints-Serge-et-Bacchus : 134, 144, 185, 188
 • Saraçhane (quartier) : 108
 • Sokullu Mehmet Pacha Camii : 226
 • Théotokos Kyriotissa (Kalenderhane Camii) : 62, 66, 117, 146, 160, 174, 284
 • Théotokos du Phare : 149
 • Théotokos tis Pigis : 37
 • Tekfur Saray : 302
 • Tour de marbre (Mermerkule) : 177
 Cordoue : 277, 281
 Corinthe : 26, 102, 103, 107, 147, 148, 277, 278, 301
 Corse : 139
 Cotmeana : 127
 Crète : 23, 115
 Crimée : 29, 149
 Croatie : 149
 Čučer : 165
 Cyclades : 107, 109, 180



- Daphne-Harbie : 185
 Daphni (monastère) : 117, 124, 155, 157
 Dečani : 165
 Délos : 301
 Delphes : 116, 161
 Dereagzi : 108, 139, 293
 Dervenosalessi : 123
 Dodécanèse : 110, 167, 294
 Dokimion (carrières) : 109, 118, 119, 148, 151
 Drama : 223
 Dryalos : cf. Magne
 Édesse : 24, 352
 Édirne : 253
 Égypte : 35, 101, 108, 120, 122, 124, 144, 148, 183, 185, 244
 Ellasson (monastère de l'Olympiotissa) : 130, 132, 226
 Élide : 136
 Éphèse 109, 118, 143, 146, 160, 295, 308, 353
 • Saint-Jean : 95
 Épire : 20, 28, 29, 63, 68, 69, 71, 72, 110, 124, 128, 155, 158, 161, 173, 188, 205, 209, 224, 225, 236, 247, 265, 266, 267, 288, 290, 296, 299, 302, 308, 350
 Espagne : 76, 149, 170, 298
 Étolie-Acarmanie :
 Eubée : 133, 261
 Faras : 243
 Feltre : 155, 179
 Fidenza : 309
 Florence : 30, 273
 France : 76, 122, 142, 150, 179, 262
 Fruška Gora (carrières) : 106
 Gallista (Saint-Georges) : 125, 128, 241, 285
 Gênes : 229, 276
 Géorgie : 20, 30, 165, 234, 243, 244, 306
 Géraki : 28, 74, 88, 136
 Geronthai : 136
 Girokaster : 167
 Glyki : 141, 165, 166, 188, 197, 302
 Gračanica : 165
 Grado : 123
 Grèce : 16, 17, 18, 19, 20, 25, 28, 29, 37, 52, 63, 71, 72, 96, 97, 98, 108, 109, 110, 117, 118, 121, 124, 127, 128, 142, 146, 149, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 165, 166, 169, 173, 174, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 189, 194, 195, 197, 201, 203, 209, 227, 253, 267, 284, 285, 287, 288, 292, 300, 301, 303
 Haho : 270
 Hiéropolis : 118, 143
 Hoçalar : 308
 Hosios Loukas : 109, 117, 155, 160, 165, 173, 179, 181, 188, 190, 284, 285
 • Panagia (église de la Vierge) : 18, 39, 49, 50, 51, 62, 66, 144, 145, 151, 154, 170, 172, 173, 188, 233, 235, 289
 • *katholikon* : 37, 56, 92, 117, 124, 147, 155, 160, 172, 177, 189, 195, 197, 260, 261, 302
 Hosios Mélétios : 110, 123, 157, 158, 190, 301
 Iasos : 118
 Iconium : cf. Konya
 Ioannina : 124, 137, 258
 • Musée byzantin : 114, 141, 166, 188, 197, 262, 306
 Istanbul : cf. Constantinople
 Italie : 19, 21, 22, 25, 26, 30, 52, 69, 72, 74, 76, 97, 119, 123, 133, 150, 155, 161, 179, 183, 194, 240, 247, 259, 266, 267, 309
 Izmir (Smyrne) : 29, 103
 • Musée archéologique : 143, 158, 167, 168, 188
 Jerash : 143
 Jérusalem : 26, 27, 279
 • Dôme du Rocher : 149
 Joisubani : 243, 307
 Jordanie : 108, 143
 Juriev Polski (Saint-Georges) : 309
 Kakoniskiri (carrières) : 123
 Kalambaka (église de la Dormition de la Vierge) : 37, 165, 185
 Kalenić : 300
 Kaloxylou : 104
 Kaphiona : cf. Magne
 Karnak : 35
 Karytaina : 110
 Kastanea : cf. Magne
 Kastoria : 127, 128, 133, 241, 296
 • Saints-Anargyres : 62, 174, 301
 • Mavriotissa : 127
 • Saint-Etienne : 133
 Katsanochori : 112
 Kenchreai (carrières et port) : 103, 107
 Kiev : 241, 243, 272, 273, 274
 Kızıl Çukur : 305
 Konya (Iconium) : 26
 Korça : 271
 Koroni : 134u
 Koronissia : 300
 Korykos : 100, 103
 Kosovo : 127, 139
 Kostaniani : 124
 Kounos : cf. Magne
 Kourion : 150
 Koutsovendis : 134
 Kriezoti : 299
 Kurbinovo (Saint-Georges) : 62, 251, 302
 Kurjan (Saint-Nicolas) : 271



- Kuşadası : 185
 Kütahya : 109
 • Musée archéologique : 148, 160, 166, 249, 297
 Kitta : cf. Magne
 Lacédémone : 118
 Lagoudéra : 62, 251
 Lamalou-les-Bains : 179
 Lamia : 63, 209
 Laodicée : 101
 Larissa : 143
 Latmos : 118
 Lavoûte-Chilhac : 179
 Lecce : 266, 267
 Léchaion (port) : 107
 Leptis Magna : 117
 Léros : 110
 Lesbos : 119
 Lesnovo : 165
 Ljubostinja : 104, 300
 Londres
 • Victoria and Albert Museum : 39, 223
 • British Museum : 201, 306
 Lucques (Saint-Michel) : 183
 Luni (carrières) : 118
 Lyaconie : 101
 Lybie : 117
 Lycie : 97, 107, 122
 Lyngos : 124
 Lyon : 279
 Macédoine du Nord : 19, 118, 127
 Macédoine : 18, 23, 29, 79, 109, 112, 155, 223, 299
 Magne : 52, 61, 96, 97, 99, 103, 104, 106, 110, 121, 167, 183, 283, 284
 • Aréopoli : 104
 • cap Ténare : 118
 • église de l'Archange (Dryalos) : 97
 • église de l'Archange Michel (Polemitas) : 97
 • Panagia (Nomia) : 74, 112
 • Phanéromeni : 96
 • Saint-Georges ou Saint-Serge-et-Bacchos (Kitta) : 97
 • Saint-Georges (Briki) : 103
 • Saint-Jean (Kounos) : 112, 288
 • Saint-Nicolas (Miléa) : 96, 103, 106
 • Saint-Nicolas (Ochia) : 175
 • Saint-Pierre (Kastanéa) : 62, 63, 157
 • Saint-Théodore (Bambaka) : 103
 • Saints-Théodores (Kaphiona) : 103
 • Sainte-Trinité (Briki) : 103
 Magnésie : 295
 Mainis : 103, 106
 Makrinita : 95, 113, 219, 227, 258, 259
 Manisa : 160
 Mantzikert : 25, 110
 Marcianopolis (Devnia) : 122
 Marko (monastère) : 76
 Marzamemi : 119
 Medeksis : 92
 Melida : cf. Andros
 Merbaka : 39, 136
 Mésopotamie : 185, 279
 Messaria : cf. Andros
 Messemvria : cf. Nessebar
 Messénie : 61, 62, 63, 66, 74, 103, 110
 Messine (Musée régional) : 113
 Météores (monastère de Varlaam) : 272
 Milan : 123, 267
 Miléa : cf. Magne
 Mistra : 30, 71, 79, 88, 89, 121, 149, 175, 177, 229, 231, 240, 270, 299
 • Evangeletria : 175, 176
 • Pantanassa : 89, 190, 192
 • Péribleptos : 68, 74
 • Saint-Démétrios (Métropole) : 71, 73, 136, 208, 209, 303
 • Sainte-Sophie : 74, 111, 112, 168, 176
 • Saints-Théodores : 71, 74
 Modène : 183
 Moissac : 179, 279
 Moldavie : 30
 Molfetta : 266
 Molyvdoskepasti (monastère de la Dormition de la Vierge) : 128, 130
 Monemvasia (Sainte-Sophie) : 62, 277
 Mont Athos : 30, 71, 124, 127, 182
 • Chilandar : 133, 156, 182
 • Docheiarion : 79, 270
 • Esphigménou : 210
 • Iviron : 117
 • Protaton : 49, 51, 62, 123, 302
 • Vatopédi : 18, 55, 92, 117, 123, 192, 193
 • Xéropotamos : 239
 Morée : 28, 71, 175, 229
 Moscou : 78, 79
 • musée Pouchkine : 78, 79, 80
 Murano (Saints-Marie-et-Donat) : 238
 Mussy-l'Évêque : 232
 Myra (Demre) : 18, 55, 56, 57, 289
 Mylasa (Milas) : 118
 Narni : 309
 Naupacte : 95, 174
 Naxos : 96, 104, 109, 118, 158
 Néa Anchialos : 188
 Nérézi (Saint-Pantéléimon) : 59, 60, 62, 124, 161, 284



- Nessebar : 188, 229, 231, 232, 256
 New York (Metropolitan Museum of Art) : 234, 235
 Nicée (Iznik) : 22, 23, 26, 27, 28, 29, 87, 251
 • Musée archéologique : 42, 43, 84, 167
 Nicomédie : 27, 101
 Nicopolis ad Istrum : 27, 101
 Nicopolis : 185, 188
 Nicosie : 232
 Nisyros : 110
 Nomia : cf. Magne
 Nymphée : 29
 Obzor : 122
 Ohrid : 71, 128, 182, 241, 251
 • Sainte-Sophie : 37, 95, 112, 167, 182
 • Saint-Nicolas : 130, 242
 • Saints-Anargyres : 133
 Olympie : 33, 102
 Omorfochoriou (carrières) : 121
 Orchomène : 48, 122, 296
 Oški : 234
 Oxyrhynchos : 101
 Palerme : 103, 267
 Palestine : 120, 149, 185, 292
 Pannonie : 32, 139
 Paphos : 150, 290
 Parenzo : cf. Poreč
 Paris : 15, 300
 • Cabinet des médailles : 272, 304
 • musée de Cluny : 245, 307
 • musée du Louvre : 232, 267, 298
 Parme : 309
 Paros : 118
 Patmos : 58, 110, 302
 Peč (église Saint-Démétrios) : 133
 Pélagonia : 29, 68
 Pélion : 71, 113, 155, 156, 180, 182, 209, 227, 258, 284, 303, 308
 Péloponnèse : 20, 28, 30, 61, 62, 63, 71, 72, 92, 96, 97, 98, 103, 109, 110, 112, 134, 135, 136, 142, 146, 155, 157, 158, 167, 169, 173, 180, 183, 188, 195, 197, 205, 206, 285, 299, 303
 Peshkëpie e Sipërme : 167
 Pétrovitsa : 124, 161
 Pherrai (Kosmosoteira) : 59, 60, 124
 Philippes : 109, 118
 • basilique B : 109
 Phocide : 63, 92, 109, 124, 165, 195
 Phrygie : 17, 95, 106, 109, 117, 118, 120, 143, 146, 148, 151, 152, 154, 207, 288, 307
 Phthiotide : 108
 Pikerni : 254
 Pliska : 22
 Polemitas : 97
 Pont : 28, 244
 Poreč (basilique d'Euphrasius) : 123
 Porta Panagia : 63
 Porto Novo (golfe) : 139
 Pouilles : 68, 69, 97, 155, 265, 266
 Preslav : 22, 120, 151, 165, 270, 288, 298
 Prespa : 127, 133
 • Saint-Achille : 124, 148
 Priène : 118
 Prilep : 118, 133
 Prizren (monastère des Saints-Archanges) : 87, 268
 Proconnèse (île) : 35, 43, 106, 107, 108, 117, 119, 120, 121, 122, 134, 251
 Psachna : 63
 Puy-en-Velay : 179
 Qal'at Sem'an : 163
 Qusayr Amra : 279
 Ras Gradina (Stari Ras) : 139
 Ravenne : 22, 43, 118, 123
 • baptistère des Orthodoxes : 123
 • Saint-Vital : 307
 Reims : 15, 76
 Resafa (Syrie) : 118
 Rhodes : 180
 Rila : 127
 Rome : 22, 26, 30, 43, 102, 143, 179, 273, 288, 292
 • Saint-Barthélemy all'Isola : 266
 • Saint-Paul-hors-les-Murs : 103
 • Saint-Pierre : 272
 • Sainte-Marie Antiqua : 288
 • Sainte-Sabine : 37, 124
 • musée du Latran : 267
 • temple de Mars Ultor : 184
 Rouen : 258
 Roumanie : 127, 130
 Russie : 22, 30, 211
 Ruvo : 69
 Saint-Jean-d'Acre : 135
 Saint-Omer : 150
 Saint-Petersbourg (musée de l'Ermitage) : 170, 235, 237, 241, 270, 282
 Salamine (Chypre) : 123, 150, 161, 299
 • Campanopetra : 134
 • aqueduc : 134
 Salamine (Grèce) : 61
 Samara : 279
 Samari (Zoodochos Pigi) : 61, 62, 63, 66, 74, 110, 111
 Samothrace : 293
 Santorin (église de la Panagia Episkopi) : 57, 59, 155



- Sardaigne : 194, 277
 Sardes : 118, 139, 184
 Sébaste (Selçukler) : 95, 148, 152, 153, 154, 165, 207, 253
 Serbie : 30, 62, 79, 87, 104, 106, 139, 268
 Serçe Limani : 180
 Serrès : 79, 82, 223, 229, 240
 Sèvres : 301
 Sicile : 68, 113, 119, 194, 265, 267
 Sinai (monastère Sainte-Catherine) : 227, 243, 252, 253, 302
 Sirmium (Sremska Mitrovica) : 106, 107
 Sivec (carrières) : 118
 Skopje : 76, 133
 Skripou : 18, 39, 42, 47, 48, 50, 108, 109, 122, 134, 136, 140, 141, 147, 165, 167, 169, 170, 171, 177, 178, 194, 296
 Slavevo : 220
 Sleptscha : 127
 Smyrne : cf. Izmir
 Snagov (monastère) : 127, 130
 Sofia, Musée national d'histoire : 74, 130
 • Musée archéologique : 229, 231
 Soloi : 150
 Sopoćani (monastère) : 84, 87, 124, 139, 284
 Soudan : 243
 Sozopol :
 • Saint-Jean-Baptiste : 120
 • Saint-Georges : 39, 201, 288
 Stara Zagora : 27, 147
 Staro Nagoričino : 76, 165
 Stobi : 118, 134
 Susuz : 307
 Synnada : 106, 120, 143, 151, 299
 Syrie : 24, 98, 101, 108, 116, 118, 120, 122, 149, 150, 162, 163, 287, 298
 Tarnovo : 302
 Tartali : 308
 Ténare (cap) : cf. Magne
 Terre sainte : 26
 Thasos : 106, 118, 119, 120
 Thèbes : 27, 48, 109, 149, 169, 254, 255, 258, 270
 • Saint-Grégoire : 109, 147, 169, 289
 Thèbes (Égypte) : 144
 Thénai (Thyna) : 119
 Thesprotie : 141, 161, 188
 Thessalie : 37, 38, 63, 71, 95, 110, 112, 113, 118, 119, 121, 127, 130, 155, 165, 173, 182, 185, 188, 227, 239, 272, 294, 298, 303
 Thessalonique : 22, 29, 52, 71, 91, 99, 101, 104, 105, 107, 112, 113, 118, 137, 177, 182, 242, 284, 290, 301
 • Heptapyrgion : 137
 • monastère des Vlatades : 152, 153, 154, 254, 299
 • Saint-Étienne : 99, 294
 • Musée byzantin : 79, 80, 102, 143, 219, 220, 223, 231, 232, 272
 • Panagia ton Chalkeon (Vierge des Chaudronniers) : 52, 54, 56, 168
 • Saint-Démétrios : 177, 303
 • Saint-Nicolas Orphanos : 76, 165
 • Saint-Pantéléimon : 231
 • Sainte-Sophie : 305
 Thrace : 124, 223, 226
 Tolède : 179
 Topolovgrad (carrières) : 118
 Torcello : 273, 274, 276
 Toulouse : 279
 Tralles : 103
 Trani : 97
 Trébizonde : 20, 29
 Trèves : 88
 Trikomo : 134
 Troodos : 127
 Tsagezi : 188
 Tsiplanon (monastère) : 292
 Tunisie : 119
 Turin : 274
 Turquie : 19, 42, 139, 147, 165, 166, 226, 244, 249, 270, 287
 Utrecht : 213
 Valachie : 30
 Valto : 261, 329
 Varna : 185, 220, 223, 295, 304, 306
 Varnakova : 63
 Vayots Dzor : 207
 Venise : 16, 28, 135, 179, 183, 197, 201, 241, 254, 259, 260, 271, 287, 302
 • Saint-Marc : 18, 55, 112, 135, 154, 155, 157, 198, 199, 200, 231, 241, 242, 243, 254, 256, 268, 270, 271, 306
 Verria : 37, 79, 95, 96, 112, 133, 182, 197, 284
 Vieil-Évreux : 143
 Vienne (Kunsthistorisches Museum) : 223, 309
 Vladimir : 309
 Volos : 295
 Vourgareli (Kokkini Ekklesia/Panagia Vellas) : 124, 125, 128, 161
 Vrastimiti : 301
 Xanthos : 147, 148, 253



CRÉDITS ILLUSTRATIONS

- Bakirtzis-Triandaphyllos, 1992 : fig. 149
Belting, 1972 : fig. 19
Bessac, 1986 : fig. 69, 71, 73, 74, 76
© Dessin N. Bloch : fig. 117
Bouras, Boura, 2002 : fig. 25
Chatzidakis, 1996 : fig. 174
Grabar, 1976 : fig. 40, 183, 184, 185, 187
Hellmann, 2002 : fig. 132
Hjort, 1979 : fig. 20
Lange, 1964 : fig. 173
Mango, Hawkins, 1968 : fig. 14
Megaw, 1966 : fig. 10
Müller, 1986 : fig. 48
Orlandos : fig. 30, 31 (1963), fig. 61 (1927)
Ousterhout, 1999 : fig. 18
Papadopoulou, 2015 : fig. 34
Papanikola-Bakirtzi, 1999 : fig. 131
Pasinli, 2005 : fig. 7
Pazaras, 1994 : fig. 53
Pélékanidis *et al.*, 1974 : fig. 139
© Photo A. Milanova : fig. 36, 65, 160
© Photo A. Paribeni : fig. 99, 100, 170
© Photo A. Rhoby : fig. 45
© Photo C. Battista : fig. 85
© Photo C. Vanderheyde : fig. 3, 5, 6, 9, 11, 33, 37, 38, 54, 55, 57, 66, 68, 70, 72, 75, 77, 78, 79, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 111, 116, 118, 119, 120, 121, 127, 128, 134, 153, 155, 156, 161, 163, 164, 171, 172, 182, 189, 190
© Photo E. Dimitrova : fig. 23
© Photo E. Yota : fig. 137
© Photo F. Stroth : fig. 114
© Photo G. Grivaud : fig. 2, 15, 22, 49, 81, 82, 108, 135, 142, 148, 162, 181
© Photo G. Pallis : fig. 56, 123, 124
© Photo G. Tsekès : fig. 13, 58
© Photo I. D. Varalis : fig. 59
© Photo K. Tsouris : fig. 64
© Photo M. Kappas : fig. 24, 27, 88

- © Photo Ph. Niewhöner : fig. 167
- © Photo M. Noussis : fig 60, 175
- © Photo MET, Robin Symes Limited, London, sold 1983 : fig. 158 (CCO, 1.0)
- © Photo monastère de Vatopédi, Mont Athos : fig. 122
- © Photo Musée archéologique d'Istanbul : fig. 39, 46, 47 a-b, 138, 169, 191, 192
- © Photo Musée archéologique de Nicopolis / Εφορεία Αρχαιοτήτων Πρέβεζας : fig. 115
- © Photo Musée archéologique de Varna : fig. 146
- © Photo musée Benaki, Athènes : fig. 110, 165
- © Photo musée Bode de Berlin / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz : fig. 42 et 126a-b, 143 (Fotograf: Jürgen Liepe), 112 (Fotograf: Olaf Teßmer), 141, 147 (Fotografin: Antje Voigt)
- © Photo Musée byzantin d'Athènes / Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο : fig. 1 (BMX 1), 62 (BXM 1108), 83 (BMX 979), 150 (BMX 983), 151 (BMX 3123), 176 (BMX 1106), 177 (BMX 1107), 179 (BMX 1105), 188 (BMX 1118)
- © Photo Musée byzantin de Serrès / Εφορεία Αρχαιοτήτων Σερρών, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού : fig. 44
- © Photo Musée byzantin de Thessalonique / Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού. Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη : fig. 43, 144, 145, 154
- © Photo musée de Mistra / Service archéologique de Laconie en Grèce / Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας, Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού/ΤΑΠ : fig. 50, 51, 152
- © Photo L. Riccardi : fig. 178
- © Photo Ph. Collet : fig. 35, 52, 67, 80, 95, 113, 125, 129, 130, 136, 159
- © Photo S. Brodbeck : fig. 180
- © Photo S. Pedone : fig. 21, 87
- © Photo Sainte communauté des moines du Mont Athos : fig. 12
- © Photo Service archéologique d'Élide en Grèce / Μουσείου Κάστρου Χλεμούτσι, Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού, Εφορεία Αρχαιοτήτων Ηλείας/ΤΑΠ : fig. 133
- © Photo Service archéologique de Kastoria / Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού. Εφορεία Αρχαιοτήτων Καστοριάς/ΤΑΠ : fig. 63
- © Photo Société Archéologique d'Athènes : fig. 32, 84
- © Photo U. Peshlow : fig. 8 (Klaus T. Weber, Universität Mainz), 29, 166
- © Photo Victoria and Albert Museum : fig. 4 a-b (photo libre de droits)
- © Photo W. Rona : fig. 168
- Pitarakis, 2010 : fig. 193
- Rolley, 1999 : fig. 186
- © Sebah & Joaillier, D-DAI-IST-7873 : fig. 105 ; D-DAI-IST-9937 : fig. 157
- Šuput, 1977 : fig. 86
- Vanderheyde, 2007a : fig. 26
- Vélénis, 2008 : fig. 16 a-c, 17
- Vokotopoulos, 2007 : fig. 28
- Wikimedia Commons : fig. 41, 140 (CCO, 1.0)

Conception graphique

Anne-Éléonor Olivier

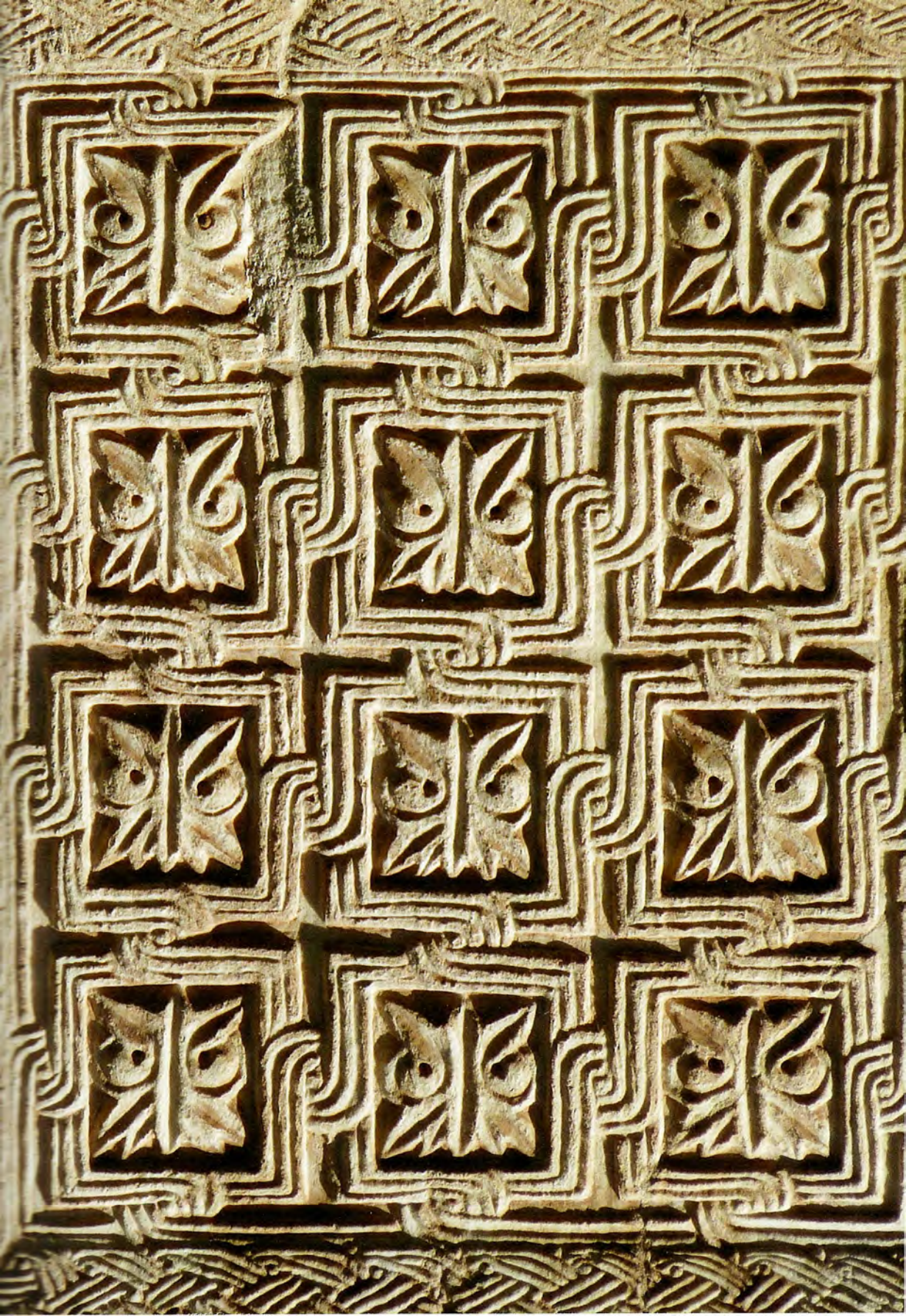
Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en octobre 2020
sur les presses de Printer Portuguesa à Lisbonne (Portugal)
pour le compte des éditions Picard,

18, rue Séguier, 75006 Paris

ISBN : 978-2-7084-1050-3

© Éditions Picard, 2020

www.editions-picard.com



LA SCULPTURE BYZANTINE

Catherine Vanderheyde

Ce manuel, richement illustré, offre une synthèse originale et novatrice sur la sculpture byzantine médiévale. Situé à la croisée de l'histoire de l'art et de l'archéologie, ce domaine est resté longtemps méconnu en raison de sa singularité par rapport aux célèbres sculptures antiques et gothiques en ronde-bosse. Cette étude fait œuvre de réhabilitation et révèle de véritables trésors artistiques. Elle va bien au-delà de l'analyse stylistique et esthétique d'un choix d'œuvres sculptées qui caractérisait l'unique ouvrage de synthèse paru sur le sujet (André Grabar, 1976), et propose une approche radicalement nouvelle de la sculpture, envisagée comme l'expression d'un savoir-faire mais aussi comme production sociale. Chaque œuvre sculptée est examinée en tant qu'objet archéologique sous toutes ses facettes : matériau (marbre mais aussi calcaire, plâtre, bois et remplois), mise en œuvre (outils et techniques utilisés), choix et signification des décors abstraits et figurés, emplacement dans son environnement architectural et liturgique, rôle idéologique et économique des commanditaires, localisation et organisation des équipes de sculpteurs.

Cette synthèse emmène le lecteur dans une série insoupçonnée de questionnements et de problématiques : goût pour l'insertion de matières colorées, interactions avec les arts somptuaires mais aussi avec les mosaïques et les fresques de l'espace décoré, rôle des modèles et des filiations, choix et symbolisme des motifs sculptés, place pour l'innovation... Le lecteur pourra ainsi mieux comprendre les spécificités, les renouvellements et les originalités de cette production jusqu'ici négligée par rapport à celle caractérisant les autres domaines de l'art médiéval.

Catherine Vanderheyde est maître de conférences en histoire de l'art et archéologie du monde byzantin à l'université de Strasbourg.



Éditions Picard
49 € TTC France
Dépôt légal : octobre 2020
www.editions-picard.com

CNL
CENTRE
NATIONAL
DU LIVRE

ISBN : 978-2-7084-1050-3



9 782708 410503